

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

2
1962

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

ANUL IX

2

1962

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — redactor responsabil; MIRCEA
POPESCU — redactor responsabil adjunct; ACAD. PROF. MIHAIL JORA;
ACAD. PROF. TUDOR VIANU; PROF. MARCEL BREAZU; PROF. MIHAIL
BERZA; PROF. MIHAIL POP; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU; AMELIA
PAVEL — secretar științific de redacție.



✓
P.I.A. 11.508

S U M A R

	<u>Pag.</u>
Institutul de istoria artei din București la a cincisprezecea aniversare a Republicii Populare Romîne	261

A R T E P L A S T I C E

ION FRUNZETTI,	Tematica militantă în gravura tinerilor din R.P.R.	271
ROMULUS VULCĂNESCU,	Caractere înrudite între portul popular român și cel slovac	307

T E A T R U Ș I M U Z I C Ă

SIMION ALTERESCU,	Afirmarea conceptului de regie în teatrul românesc la sfîrșitul secolului al XIX-lea	337
OLGA FLEGONT,	Contribuții la cercetarea formelor vechi de artă teatrală populară	347
FERNANDA FONI,	Apariția formelor instrumentale și de cameră în arta muzicală romînească	361

N O T E Ș I D O C U M E N T E

Observații pe marginea expoziției «Portul popular românesc» (Paul Petrescu)		379
Motive decorative la porțile țărănești din raionul Reghin (Paul H. Stahl)		383

	Pag.
Observații asupra bisericii din Hîrtești (<i>Emil Lăzărescu</i>)	386
O pictură murală laică din Sibiu la 1631 (<i>Vasile Drăguț</i>)	398
Date și documente privitoare la pictorul Ștefan Șoldănescu (<i>Mircea V. Pienescu</i>)	403
Recenzii	411
Note de lectură	429
K. H. Zambaccian	433
Buletin bibliografic	435
Index alfabetic	439

СОДЕРЖАНИЕ

	<u>Стр.</u>
Бухарестский Институт истории искусства в момент XV-ой годовщины Румынской Народной Республики	261

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

ИОН ФРУНЗЕТТИ,	Боевая тематика в гравюре молодых художников РНР	271
РОМУЛУС ВУЛКЭНЕСКУ,	Общие черты народной одежды румын и словаков	307

ТЕАТР И МУЗЫКА

СИМИОН АЛТЕРЕСКУ,	Возникновение режиссуры в румынском театре в конце XIX века.....	337
ОЛЬГА ФЛЕГОНТ,	К вопросу о старинных формах народного театрального искусства	347
ФЕРНАНДА ФОНИ,	Возникновение инструментальной и камерной музыки в музыкальном искусстве Румынии. ...	361

ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ

Замечания по поводу выставки «Народная румынская одежда» (Пауль Петреску)		379
Декоративные мотивы на воротах крестьянских домов в долине Муреша (Регин) (Пауль Х. Шталь)		383

	<u>Стр.</u>
О церкви из Хыртешь (<i>Эмиль Лэзэреску</i>).....	386
Светская стенная роспись из Сибиу, относящаяся к 1631 г. (<i>Василе Дрэгуц</i>)....	398
Данные и документы о деятельности Штефана Шолдэнеску (<i>Мирча В. Пиенеску</i>)	403
<i>Рецензии</i>	411
<i>По страницам печати</i>	429
К. Х. Замбакчан	433
<i>Библиографический бюллетень</i>	435
<i>Алфавитный указатель</i>	439

S O M M A I R E

	<u>Page</u>
L'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest au 15 ^e anniversaire de la République Populaire Roumaine.....	261

A R T S P L A S T I Q U E S

ION FRUNZETTI,	Le thème social dans la gravure des jeunes en Roumanie.....	271
ROMULUS VULCĂNESCU,	Caractères communs du costume populaire rou- main et slovaque	307

T H É Â T R E E T M U S I Q U E

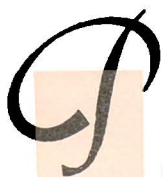
SIMION ALTERESCU,	Affirmation du concept de mise en scène dans le théâtre roumain à la fin du XIX ^e siècle.....	337
OLGA FLEGONT,	Contribution à l'étude des formes anciennes d'art théâtral populaire.....	347
FERNANDA FONI,	Les commencements de la musique instrumentale et de chambre en Roumanie	361

N O T E S E T D O C U M E N T S

Observations à propos de l'exposition «Le costume populaire roumain» (Paul Petrescu)		379
Motifs décoratifs sur les portes paysannes du district de Reghin (Paul H. Stahl)....		383

	<u>Page</u>
Remarques concernant l'église de Hirtești (<i>Emil Lăzărescu</i>)	386
Une peinture murale laïque datant de 1631 à Sibiu (<i>Vasile Drăguț</i>)	398
Données et documents relatifs à Ștefan Șoldănescu (<i>Mircea V. Pienescu</i>)	403
<i>Comptes rendus</i>	411
<i>Notes de lecture</i>	429
K. H. Zambaccian	433
<i>Bulletin bibliographique</i>	435
<i>Index alphabétique</i>	439

INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI DIN BUCUREȘTI LA A CINCISPREZECEA ANIVERSARE A REPUBLICII POPULARE ROMÎNE



opasul festiv, care îndeamnă în aceste momente pe cetățenii Republicii noastre să măsoare cu mândrie drumul parcurs de la proclamarea ei pînă astăzi, este pentru specialiștii în istoria artelor un foarte prețios prilej de meditație asupra scopului, perspectivelor și misiunii cercetării științifice din domeniul care le revine. Într-o epocă în care omul armonios și multilateral dezvoltat, personalitatea afirmativă, focar de multiple energii, reprezintă tipul de umanitate către formarea căreia cu toții ne străduim, știința despre artă, consacrată unui obiect, el însuși concentrare expresivă a celor mai autentice și adînci zbuciumuri omenești ca și a celor mai nobile aspirații, este firesc să fie investită cu grele și complexe sarcini. Căutarea adevărului, în știința noastră, coincide cu acțiunea de a educa; chiar situat pe pozițiile teoretice stricte ale specialității, istoricul de artă marxist se manifestă activ în universul mobil și viu al practicii. Simplul fapt de a prețui valoarea unei opere sau de a o reconsidera înseamnă a-i croi acestei opere un drum în viață, a o transforma într-un bun al poporului; într-un bun cu un infinit potențial educativ, de activizare a energiilor spirituale. Dar pentru istoricul de artă marxist, realitatea științifică a obiectivelor sale nu se mărginește la creațiile artistice ale trecutului. Cu fiecare nouă operă a contemporaneității, cîmpul de cercetare și materia primă a generalizării științifice se îmbogățesc. Sub ochii cercetătorului, istoria devine prezent și viitor. Cu o privire ageră și lucidă, el este dator să înglobeze faptele noului, prețuite la adevărata lor valoare, în tezaurul existent. Conștienți de aceste mari răspunderi, din primii ani ai Eliberării, istoricii de artă din țara noastră, mulți din ei elevi ai academicianului George Oprescu, au pornit la muncă, exemplificînd prin însuși caracterul multilateral al activității depuse, rodnicia legăturii dintre teorie și practică în domeniul nostru de cercetare; dintre istoria de artă și critica de artă, dintre activitatea consacrată studiului trecutului și participarea însuflețită la actualitate, la creșterea fenomenului artistic contemporan. În cadrul Institutului de istoria artelor, înființat la 1 martie 1949, la început cu opt cercetători și ajuns astăzi să funcționeze cu un număr de 43 colabo-

ratori, în noile condiții create muncii științifice de tînăra noastră Republică, istorici de artă specializați în cinci domenii diferite (artă populară, artă medievală, artă modernă și contemporană, istoria teatrului, istoria muzicii) duc o intensă muncă de investigație a moștenirii artistice de pe teritoriul țării, iar mulți dintre ei duc concomitent o vastă acțiune în sprijinul popularizării artei, al educației estetice a maselor, în sprijinul dezvoltării artei socialismului. Stabilindu-și ca sarcină principală interpretarea, în lumina metodei materialist-dialectice, a faptelor culese, cu un accent deosebit pus pe studiul unor fenomene artistice din trecut mai puțin cercetate, munca Institutului de istoria artei este — de ani de zile — concentrată în jurul redactării unor importante lucrări cu caracter de sinteză, a unor vaste lucrări cu caracter de culegere și repertorii și a unor lucrări cu caracter monografic, fiecare din aceste categorii avînd un rol bine definit în crearea unui bogat fond de studii despre arta romînească, a unor puncte de plecare pentru alte cercetări și sinteze viitoare. Folosind judicios și în spirit critic realizările pozitive ale istoriografiei romînești de artă din trecut, cercetătorii de astăzi — ferm atașați de fundamentalul principiu al istoriografiei marxiste, respectul strict pentru adevărul istoric — urmăresc în dezvoltarea fenomenelor artistice de pe teritoriul romînesc biruința sigură a ceea ce astăzi recunoaștem drept cel mai autentic semn al unei arte umaniste: legătura cu viața, conținutul bogat în valori de cel mai înalt nivel etic și estetic. Din străduințele acestea, s-au născut o seamă de lucrări, cele mai multe rezultate ale muncii în colectiv. Printre ele, unele sinteze ca *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, vol. I, *Arta romînească în epoca feudală*, 1957 și vol. II, *Secolul XIX*, 1959 (resp. acad. G. Oprescu); *Artele plastice în România după 23 August 1944*, 1959 (resp. Mircea Popescu); *Teatrul în România după 23 August 1944*, 1959 (resp. Simion Alterescu); *Sculptura statuară romînească*, de acad. G. Oprescu, 1956, — reprezintă, și acest lucru este valabil mai ales pentru ultimele trei lucrări, primele încercări de acest fel în istoriografia romînească de artă. Din categoria lucrărilor cu caracter de culegere și repertorii, au apărut în ultimii ani: *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, 1958 (resp. acad. G. Oprescu); *Repertoriul operelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, 1958 (resp. prof. M. Berza), lucrări cu o deosebită utilitate practică, fiecare dintre ele constituind substanțiale izvoare pentru cercetări ulterioare. Au apărut de asemenea cîteva lucrări cu caracter monografic, consacrate unui artist sau unei probleme, al căror principal merit stă în faptul de a fi scos la iveală sau de a fi adus într-un punct mai luminos al cîmpului de cercetare probleme lăsate cu totul în afara cercetărilor de istoriografia burgheză de artă sau studiate numai parțial. Cităm: *Nicolae Grigorescu*, de acad. G. Oprescu, 1961; *Theodor Aman*, de Radu Bogdan, 1955 (premiată cu Premiul de Stat); *Monumentul de la Adamklissi*, de Florea B. Florescu, 1959, ed. I; 1961, ed. a II-a; *Mănăstirea Sucevița*, de M. A. Musicescu și M. Berza, 1958; *Teatrul Național «I. L. Caragiale»* de Simion Alterescu și Florin Tornea, 1955; *Jean Al. Steriadi desenator*, de acad. G. Oprescu, 1961; *Ștefan Popescu desenator*, de acad. G. Oprescu și Mircea Popescu, 1961; *Bisericile-cetăți ale sașilor din Ardeal*, de acad. G. Oprescu, 1957. A apărut substanțialul volum *Omagiu lui George Oprescu*, 1961 (resp. acad. Tudor Vianu și Mircea Popescu), incluzînd și prețioase colaborări de peste hotare. Unele din aceste lucrări au fost traduse în străinătate; astfel, *Bisericile-cetăți ale sașilor din Ardeal*, de acad. G. Oprescu, a apărut la Dresda,

în 1961, iar la Moscova, în același an, a apărut versiunea în limba rusă a lucrării acad. G. Oprescu, *Arta populară la români*. Au fost de asemenea publicate peste hotare, dintre lucrările înscrise în planul de cercetare al Institutului, o formă prescurtată a lucrării *100 de ani de caricatură politică și desen satiric românesc*, de Amelia Pavel, apărută la Roma, în 1956 și biografiile de artiști plastici români pentru *Lexiconul de artiști Thieme-Becker Vollmer*, apărute în limba germană la Leipzig, 1962 (redactate de Mircea Popescu, Amelia Pavel, Ion Frunzetti).

Pentru cuprinderea mai deplină a fenomenului artistic românesc și includerea noilor rezultate ale cercetărilor, Institutul de istoria artei lucrează în momentul de față la un manual de istoria artelor plastice în România, prevăzut a avea trei volume. Volumul I, referitor la arta din cele mai vechi timpuri pînă în sec. al XVIII-lea, este redactat și pregătit în vederea predării la tipar. Redactarea definitivă a vol. II (1800–1944) urmează să fie încheiată pînă la finele anului viitor, iar pentru vol. III (arta contemporană) este în curs o intensă acțiune de completare a documentării. Însemnătatea acestei lucrări este deosebit de mare, întrucît sintetizează, la stadiul cunoștințelor noastre de astăzi, principalele aspecte ale dezvoltării fenomenului artistic pe teritoriul patriei noastre. Volumul I înglobează rezultatele, multe inedite, ale tuturor cercetărilor întreprinse în ultimul deceniu în cadrul Institutului nostru, în legătură cu aspectele multiple ale artei medievale românești. Este de asemenea în curs redactarea *Istoriei teatrului în România*, din care primul volum se află gata pentru tipar. Adresîndu-se istoricilor culturii românești, artiștilor dramatici, studenților din învățămîntul artistic de specialitate, această lucrare prezintă totodată interes și pentru un public mai larg de cititori. Dintre lucrările în curs, mai cităm *Monografia etnografică a Bicazului*, la care lucrează un colectiv de cercetători din cadrul secției de artă populară și etnografie. Lucrarea se încadrează în seria de studii consacrate diferitelor aspecte ale culturii materiale și spirituale din zona actualei hidrocentrale și a lacului de acumulare de la Bicaz; monografia *George Enescu*, încredințată colectivului sectorului de muzică, destinată a oferi o viziune de ansamblu asupra vieții și creației marelui nostru compozitor; monografia *Matei Millo*, de Mihai Florea, încheiată și predată la tipar, monografia *Ion Andreescu*, de Radu Bogdan, reprezentînd o contribuție prețioasă la cunoașterea operei marelui nostru pictor, monografia *Nicolae Tonitza*, de Barbu Brezianu, care va fi un aport la cunoașterea artei românești din secolul al XX-lea.

Este în curs de pregătire un *Lexicon al artiștilor plastici români* din toate perioadele, care va fi un foarte util instrument de lucru pentru toți specialiștii din domeniul istoriei culturii. Același profil îl va avea și *Lexiconul artiștilor dramatici*. Ambele lucrări vor cuprinde date substanțiale asupra vieții și operei artiștilor respectivi, inclusiv un bogat aparat critic și bibliografic. *Repertoriul bibliografic al studiilor de istoria artei*, apărute între 23 August 1944 și 31 decembrie 1961 (Mircea Popescu, Amelia Pavel), lucrare încheiată, oferă o listă a tuturor studiilor de istoria artei și de critică de artă apărute în volum sau în periodice, fiind deosebit de utilă ca instrument de lucru și orientare tuturor cercetătorilor în domeniul istoriei artei, muzeografilor, bibliotecilor publice. *Repertoriul operelor de pictură și sculptură românească din colecțiile publice din țară*, la care lucrează întreg colectivul sectorului de artă modernă și contemporană, va oferi un inventar științific al fondului

muzeelor din țară, inventar care va ușura în mare măsură periodizarea și, în general, organizarea materialului documentar necesar redactării manualului de istoria artelor plastice în România.

Alături de lucrările în volum, revista Institutului, *Studii și cercetări de istoria artei*, cuprinde, în cele 18 numere apărute până în momentul de față — începînd din 1954 — cele mai interesante dintre realizările și cercetările în curs. Concepută ca o publicație care reflectă în primul rînd activitatea Institutului, revista *Studii și cercetări de istoria artei* a devenit pe parcurs o publicație de informare mai vastă asupra fenomenului artistic românesc, bucurîndu-se și de numeroase colaborări din afara Institutului. Cuprinzînd cinci rubrici principale permanente, revista mai are și o rubrică consacrată problemelor de teoria artei, o bogată rubrică de note și documente, precum și un buletin bibliografic de informare asupra publicațiilor de specialitate de peste hotare. Studiile și articolele publicate în revista Institutului prezintă în genere date inedite și interpretări în lumina istoriografiei marxiste, a unor fapte și probleme prea puțin examinate sau discutabil prezentate în trecut. Comitetul de redacție al revistei a urmărit cu consecvență publicarea unor articole cu caracter de sinteză, care să înglobeze faptele într-o versiune de ansamblu, deschizătoare de noi perspective, atît pentru domeniul de specialitate al Institutului nostru, cît și pentru cel al istoriei culturii romînești în general. S-au publicat astfel studii ample de prezentare a dezvoltării diferitelor genuri de pictură și grafică romînească în secolul al XIX-lea, subliniindu-se tendințele realiste, înnoitoare. Articole ca *Dezvoltarea picturii istorice romînești în secolul al XIX-lea*, de Mircea Popescu (nr. 3—4/1954), *Etapele evoluției peisajului în pictura romînească pînă la Grigorescu*, de Ion Frunzetti (nr. 1/1961), *Începuturile «genului» în grafica și pictura romînească din sec. al XIX-lea*, de Amelia Pavel (n-rele 2/1958 și 1/1959) urmăresc, o dată cu felul în care s-a reflectat viața social-culturală a epocii în operele genurilor respective, filierele pe care ele s-au constituit, în arta noastră, ca genuri de sine stătătoare. Alte studii au pornit la valorificarea începuturilor artei laice, manifestată încă în cadrul artei religioase: *Zugravul Pîrvu Mutul și școala sa*, de Teodora Voinescu (nr. 3—4/1955), *Cîteva date cu privire la ilustrația manuscriselor romînești în sec. al XVIII-lea*, de Emil Lăzărescu (nr. 3—4/1956). S-a cercetat patrimoniul nostru de artă militantă în direcția progresului social, rezultatele consemnîndu-se în studii privitoare la *Aspecte ale caricaturii politice romînești în sec. al XIX-lea*, de Amelia Pavel (nr. 3—4/1955); *Un desenator progresist în epoca dintre cele două războaie — Nicolae Cristea*, de Barbu Brezianu (nr. 3—4/1955). Importante studii au fost consacrate fenomenului artistic popular, cercetat pe genuri de artă, în cadrul specific al regiunilor respective: *Ceramica smălțuită romînească din Transilvania*, de Paul Stahl și Paul Petrescu (nr. 1—2/1956). Altele au urmărit originile și evoluția în ornamentica artei populare a unor motive foarte răspîndite: *«Pomul vieții» în arta populară din România*, de Paul Petrescu (nr. 1/1961). În revista *Studii și cercetări de istoria artei* au fost consemnate de asemenea principalele realizări artistice contemporane. Astfel în domeniul muzical, articolul *Tematica nouă și întruchiparea ei în lucrările muzicale actuale*, de Alfred Hoffman (nr. 1/1961), examinînd subiectul ce și-a propus, a introdus concomitent în discuție problematica însăși a artei contemporane angajate. Tot unor realizări ale artei contemporane sînt consacrate articolele privitoare

la bunurile de larg consum : Actualitatea reflectată în bunurile de larg consum, de Georgeta Oțetea (nr. 2/1961).

Valoroase din punctul de vedere al contribuției la elucidarea problemelor dramaturgiei, a artei actoricești și regiei teatrale românești în secolul al XIX-lea, au fost articolele colectivului de istoria teatrului. Dintre ele cităm : *Teatrul românesc în preajma anului revoluționar 1848*, de Simion Alterescu (n-rele 1 și 2/1961 și nr. 1/1962), *Arta actorului Matei Millo*, de Mihai Florea (nr. 2/1960), *C. A. Rosetti și arta actorului*, de Anca Costa-Foru (nr. 3 –4/1955).

Importante sub aspect metodologic, la fel ca și sub aspectul prezentării unor date inedite sînt articolele ample, cu caracter monografic, închinete analizei unor opere sau unei categorii de opere : « *Pădurea de fagi* », un tablou de Ion Andreescu, de Radu Bogdan (nr. 2/1959), *Portretul laic în broderia veche romînească*, de Maria Ana Musicescu (nr. 1/1962), *Octetul de coarde al lui George Enescu*, de Ștefan Niculescu (nr. 1/1962).

Pentru a satisface numeroasele cereri de publicare a materialelor redactate în cadrul Institutului au mai fost alcătuite și predate pentru tipar în anul 1962 două volume de *Studii și materiale de etnografie și artă populară* și *Studii și materiale de artă medievală romînească*. Ambele publicații înglobează și rezultate ale cercetărilor întreprinse de către specialiști din afara Institutului.

În toți acești ani, contribuția Institutului de istoria artei pe planul muncii obștești de culturalizare a maselor, pe de o parte prin colaborarea cu cele mai importante instituții de cultură ale Republicii, pe de alta prin activitatea directă în mijlocul noului public consumator de artă, a fost bogată. Colaboratori asidui cu articole în presa de specialitate și în marile cotidiene, la radiodifuziune și televiziune, prezenți activ în mijlocul comitetelor de redacție ale revistelor de specialitate (*Arta plastică*, *Probleme de artă plastică*) și ale consiliilor redacționale din Edituri (E.S.P.L.A. și apoi Editura Meridiane), în mijlocul juriilor principalelor expoziții și al comisiilor de achiziții din muzee, cercetători din sectoarele de artă modernă și contemporană, teatru și muzică, dar și din alte sectoare, au adus cu regularitate un aport competent și devotat, în slujba dezvoltării artei realismului socialist. Foarte consecvent și rodnic a fost din acest punct de vedere aportul adus prin munca în cadrul secțiilor de critică ale Uniunii artiștilor plastici și Uniunii compozitorilor. Prin referate, conferințe și ample participări la discuții, au fost dezbătute și adesea clarificate probleme arzătoare ale vieții noastre artistice.

O muncă merituoasă și stăruitoare a fost depusă în cadrul Universităților populare de artă plastică și de muzică. Lecțiile ținute, teoretice și cu caracter practic, au deschis oamenilor muncii noi căi de acces, mai vaste, la bunurile culturale. La fel și numeroasele conferințe prezentate în fabrici și uzine, în instituții și în institute de învățămînt. Colaborarea intensă, științifică și organizatorică, a Institutului de istoria artei cu redacția Dicționarului Enciclopedic Român, prin tov. acad. G. Oprescu, Mircea Popescu, Paul Petrescu, Amelia Pavel, reprezintă unul din capitolele de seamă ale activității duse pe planul educației estetice a maselor ; la fel și participarea la o seamă de lucrări cu caracter colectiv, cu un important rol educativ cetățenesc : *Cronica ilustrată a unei lumi apuse* (Editura politică – 1959), *Albumul de grafică militantă* (sub tipar) (din partea Institutului de istoria artei – Mircea Popescu, Amelia Pavel). Editurile de artă au publicat și au înscris

în planurile lor numeroase lucrări semnate de colaboratori ai Institutului (acad. G. Oprescu, Mircea Popescu, Ion Frunzetti, Paul Petrescu, Radu Bogdan, Vasile Drăguț etc.).

O importantă latură a activității Institutului au constituit-o colaborările internaționale. Reprezentanți ai Institutului nostru au participat cu diferite prilejuri la manifestări artistice și culturale de prim ordin. Astfel, la Expoziția țărilor socialiste la Moscova din 1958—1959 — cu prilejul deschiderii festive a expoziției — a luat parte tov. Mircea Popescu, care, în cadrul conferinței din luna aprilie 1959 ținută la Moscova pentru dezbaterea pe marginea Expoziției a problemei « Artă și contemporaneitate », a prezentat o comunicare legată de acest subiect. În 1959, cu prilejul festivalului dramaturgiei ținut la Moscova în cinstea aniversării a 40 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, tov. Simion Alterescu a prezentat comunicarea *Dramaturgia românească*, iar la Congresul de teatrologie de la Moscova — 1958 — tov. Alterescu a ținut comunicarea *Studiul științei teatrale în România*. În 1958, în cadrul seminarului de arheologie romîno-sovietic de la București, au prezentat comunicări tov. Fl. Florescu, R. Vuia, N. Al. Mironescu, R. Vulcănescu și R. Maier. Pentru Congresul internațional de antropologie și etnografie de la Paris — 1959 — s-au trimis din partea secției de artă populară și etnografie o serie de comunicări. În 1959, la Conferința internațională despre Renaștere și umanism, ținută la Weimar, acad. G. Oprescu a prezentat o comunicare despre Renașterea în dezvoltarea artistică a țărilor romîne. În 1960, acad. G. Oprescu a vorbit în cadrul Conferinței de romanistică de la București despre locul artei romînești în cadrul culturii romanice. La Conferința internațională de muzicologie Liszt—Bartók, tov. Alfred Hoffman a prezentat un referat, redactat împreună cu tov. Nicolae Missir, despre turneul de concerte Franz Liszt, 1846—1847, în țările romîne. În cadrul cursurilor de vară despre limba, literatura și arta popoarelor romanice, ținute la Sinaia în anii 1960, 1961, tov. acad. G. Oprescu a ținut lecții și seminarii despre arta romînească, iar în cadrul acelorași cursuri din vara anului 1962 tov. Mircea Popescu a prezentat arta romînească din secolul al XX-lea. La Colocviul internațional de civilizații balcanice de la Sinaia, din 1962, acad. G. Oprescu a vorbit despre contribuția poporului român la dezvoltarea culturii în aceste părți ale Europei. O contribuție utilă la propaganda artei romînești peste hotare a fost participarea unor membri ai Institutului la organizarea și prezentarea expozițiilor de artă populară în diferite țări (R. F. Germană, Austria și India — tov. Paul Petrescu).

În cadrul Institutului, ca temă în plan, se lucrează la capitolul privind România pentru volumul *Formarea și dezvoltarea școlilor naționale de artă*, în colaborare cu institutele similare din U.R.S.S. și țările socialiste. În vederea alcătuirii planului lucrării și a discutării textelor a avut loc o consfătuire la Moscova în 1956, la care au participat acad. G. Oprescu și Ion Frunzetti, una la Varșovia, în 1960, la care au participat acad. G. Oprescu și Mircea Popescu, și alta la Budapesta în 1961. În planul de lucru al Institutului figurează de asemenea problema relațiilor dintre arta romînească și arta cehă și slovacă în epoca orînduirii feudale, problemă în vederea căreia s-au făcut deplasări și vizite reciproce în ambele țări. De asemenea figurează problema unor studii de artă medievală romînă și bulgară pentru lămurirea circulației motivelor și a influențelor reciproce. Tov. Mariă Ana Musicescu a scris

în această problemă, la cererea Institutului de istoria artei din Sofia, un articol intitulat *Probleme ale artei vechi bulgare*.

În cadrul colaborării cu UNESCO, Institutul nostru și-a dat concursul la alcătuirea albumului despre pictura murală exterioară a monumentelor religioase din Moldova, din seria de albume consacrate marilor capodopere ale artei universale.

În afara planului, cercetători ai Institutului nostru au colaborat cu texte pentru *Marea Enciclopedie Sovietică* (Mircea Popescu, Maria Ana Musicescu, Emil Lăzărescu, Paul Petrescu, Amelia Pavel). Pentru articolele de teatru ale *Marii Enciclopedii Sovietice* au redactat texte tov. S. Alterescu, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea. Colaboratorii secției de teatru au trimis texte și pentru Enciclopedia teatrală sovietică și Enciclopedia italiană « dello spettacolo ». Secția de artă populară și etnografie a redactat un important material care formează capitolul « Romîinii » din enciclopedia sovietică *Popoarele lumii*. Au mai fost redactate de către sectorul de artă medievală și sectorul de artă modernă și contemporană articole pentru enciclopediile italiană, cehoslovacă, bulgară. Numeroși cercetători au publicat articole și studii în revistele străine. Astfel, la cererea prof. M. A. Alpatov, tov. Sorin Ulea a trimis spre publicare, într-un volum consacrat pictorului rus A. Rublev, un articol intitulat *Miniaturile din manuscrisul de la Oxford*. Tov. Paul Stahl a publicat un articol despre *Dendrologia în arta rustică și folclorul din sec. al XIX-lea la romîni* în *Archivio internazionale di etnografia e di storia*, Torino, 1958.

Acad. G. Oprescu a prezentat în revista franceză *Nouvelle critique* din 1955 o privire de ansamblu asupra artei romînești, iar în *Gazette des Beaux-Arts* din 1961, iulie – august, studiul *Cinq siècles d'art médiéval en Roumanie*. Tov. Mircea Popescu a publicat în ziarul *Pravda* și în *Buletinul Uniunii artiștilor plastici* din Uniunea Sovietică, la începutul anului 1959, articole privind arta romînească și în genere problemele artei plastice contemporane în legătură cu expoziția țărilor socialiste de la Moscova; tov. Radu Bogdan un articol despre Theodor Aman în revista sovietică *Iskusstvo* (1957), iar tov. Ștefan Niculescu a scris în revista *Muszyka* din R. P. Polonă un studiu intitulat *Aspecte ale limbajului muzical în opera lui George Enescu*.

Lucrările redactate în cadrul Institutului au fost deseori recenzate în publicațiile de peste hotare și au primit aprecieri favorabile.

Cea mai mare parte a cercetătorilor Institutului și-au desăvîrșit formația lor de specialitate prin însăși activitatea desfășurată în cadrul Institutului. Mulți dintre ei și-au făcut studiile după 23 August 1944. În condițiile care li s-au creat în Institut, ei s-au putut dezvolta favorabil, ajungînd uneori să realizeze lucrări importante ce dovedesc maturitate științifică și o foarte bună pregătire de specialitate.

Avem în momentul de față, în toate sectoarele de activitate ale Institutului, cercetători formați, serioși, cu o bună orientare ideologică. Este de sperat că perspectiva condițiilor din ce în ce mai bune de informare și de specializare va permite o și mai temeinică pregătire a cadrelor de specialiști, o și mai rodnică desfășurare a activității lor.

Institutul de istoria artei s-a ocupat pînă în prezent exclusiv de problemele artei romînești. Considerăm că a venit timpul ca el să-și extindă preocupările și asupra artei europene, începînd cu studierea relațiilor ce există între arta noastră și arta europeană în genere. Deosebit de importante ar

fi asemenea cercetări pentru lămurirea multor aspecte ale artei medievale din țara noastră, ale artei moderne, ale teatrului și muzicii. Însăși elaborarea tratatelor de istoria artelor plastice, a teatrului și muzicii ar avea mult de câștigat de pe urma acestei extinderi a sferei noastre de cercetări.

Institutul va trebui să-și lărgască și mai mult activitatea de propagandă, la un nivel științific corespunzător, a artei românești peste hotare. Trebuie studiat și prezentat mai bine patrimoniul artistic deosebit de valoros existent în muzeele noastre.

Institutul nostru este hotărât să-și dezvolte în toate direcțiile activitatea, pentru a răspunde și mai deplin tuturor îndatoririlor ce-i revin în ceea ce privește studierea adâncită, pe baza principiilor și metodei materialismului istoric, a problemelor istoriei artei, pentru a aduce contribuții noi, temeinice, la istoriografia de artă și, prin aceasta, la edificarea culturii socialiste în țara noastră.

COMITETUL DE REDACȚIE



ARTE PLASTICE



TEMATICA MILITANTĂ ÎN GRAVURA TINERILOR DIN R.P.R.

de ION FRUNZETTI



Artiștii au fost întotdeauna dornici să cunoască reacțiile publicului față de opera creată. În trecut, pe cînd ideea «turnului de fildeș» domina spiritul creatorilor de frumos, lucrînd în izolarea cvasimonastică a atelierului ei aveau de ce să-și pună această problemă, căci, oricît ar fi declarat explicit contrariul, aveau totuși în vedere un public. O dată scăpată de sub mîna autorului ei, opera se întîmpla pe atunci să-și afle deseori alt drum decît cel scontat, spre marea și legitima surpriză a artistului. Însăpămîntat adesea el însuși de imensul decalaj dintre imaginea ce-și făcuse în legătură cu un public, pe care-l credea previzibil, și gustul real al acestui proteic și anonim destinatar al operei, artistul căuta atunci în chip fortuit o apropiere de el. Descoperindu-l abia din confruntări tardive, în cadrul vreunei expoziții sau cu cine știe ce altă ocazie, rareori se considera satisfăcut în așteptări. Coeficientul de imprevizibil, pe care-l închide orice contact al operelor cu publicul, fusese de altfel constatat de cu vreme, din antichitate, și seria surprizelor acumulate a dat naștere, în romantism, formulei celebre după care o operă însemna «să arunci o sticlă în mare», asemenea naufragațiilor care-și încredințează valurilor mesajul.

În bună parte, problema felului cum ar putea fi acceptată și înțeleasă opera a încetat să se mai pună, în zilele noastre; artistul are mult mai puține temeieri decît în trecut, dacă nu de loc, să fie îngrijorat. Mai întîi, prilejurile de a veni în contact cu publicul au devenit, la noi în ultima vreme, mai lesnicioase, datorită organizării expozițiilor periodice colective și frecvenței celor personale în ultimii ani. Pe de altă parte, artistul însuși, educat în alt spirit, nu mai resimte separația de un public, care este însuși poporul.

Acest public este departe de a mai fi «imprevizibil», contactul artistului cu masele fiind o condiție a muncii lui. În sfîrșit, reproducerea mecanică a operelor de artă, menită să le popularizeze în mase, cîștigă zi de zi în precizie, măiestrie și fidelitate. Dedat gustării acestor reproduceri, mai întîi pentru ele înseși, pentru capacitatea de seducție inclusă în aceste «poze», care-i aduc muzeul și expoziția la domiciliu, publicul devine pe zi ce trece mai cultivat din punct de vedere estetic și mai lesne de satisfăcut de către artist, mai puțin surprinzător pentru el ca reacții. Dacă sculptura

și pictura au încă destule piedici de învins, ca să ajungă a fi reproduse în condiții optime, deși reproducerile de astăzi sînt incomparabil mai multumitoare decît cele din trecutul chiar foarte apropiat, desenul poate fi azi facsimilat, în orice tehnică ar fi originalul — pastel, laviu, tuș acuarelat etc. Ce imensă distanță a fost parcursă de la vechile reproduceri prin gravare manuală ! Procedeele mecanice, ale fotografiei și gravurii combinate, introduse de cîteva decenii, au reușit să elibereze de sarcinile penibile ale reproducerii manuale (prin așa-zisele « gravuri de interpretare » ce se foloseau pentru a da tiparului vagi simulacre ale operelor artistice prețuite) un număr mare de practicieni ai gravurii. Eliberarea aceasta îi redă propriei lor inspirații pe cei mai talentați, căci nu puțin talent era necesar ca să fie reproduse, cu cît mai multă grijă de a urmări trăsăturile originalului, opere celebre, de o incomparabilă spontaneitate și originalitate și de o mare perfecțiune a finisajului. Prin efortul slujitorilor științei moderne, din diversele ei ramuri, conjugat, a fost posibilă în vremea noastră această eliberare. Dubla importanță a progresului tehnic în ceea ce privește multiplicarea imaginii vizuale constă, pe de o parte, în puțința dată operelor de a fi popularizate prin tehnicile *fotogravurii*¹, într-un chip suficient de îmbucurător, iar pe de altă parte în eliberarea aceasta a gravurilor de sarcinile care-i aserveau altor arte, pe vremea cînd rolul gravurii era redus de la acela al unei arte egal îndreptățite a pretinde să fie creație, la acela al unei tehnici ajutătoare. Faptul acesta dă astăzi o nouă îndrumare contactului dintre operă și public.

Dacă totuși față de reproducerile fotogravate, mecanice, mai pot încăpea încă rezerve — reticențele celor foarte exigenți avînd o bază în faptul că nici o reproducere, oricît de măiestrită, nu echivalează pe de-a întregul și sub toate raporturile cu originalul, — este limpede pentru toată lumea că față de gravura originală (acum, după ce i-a fost reconferită demnitatea de artă de sine stătătoare, independentă de alte arte și fără sectoare aservite unui rol de adjuvant, cum era gravura de interpretare din trecut), aceleași rezerve nu mai funcționează. Ele nu mai au nici un obiect, de vreme ce hîrtia, pe care s-a imprimat urma plăcii de lemn, linoleum ori metal, în oricîte exemplare ar fi fost trasă această placă, pune sub ochii publicului însuși *originalul*. Privitorul oricărui din aceste exemplare, indiferent de numărul lor, își poate da, fără nici o rezervă, părerea despre opera de artă pentru că, în cazul gravurii, cerința de a se lua contact nemijlocit *cu însăși opera de artă*, și nu cu descrierea, fotografia ori copia ei, este îndeplinită.

Procedeele gravurii n-au fost, de altfel, născocite în vederea altui scop decît acela de a asigura multiplicarea unor originale care să rămînă la fel de originale prin această multiplicare. Ideea pătrunderii directe în conștiință a operei de gravură (printr-o răspîndire ușurată doar într-o măsură, căci tirajele nu sînt niciodată, în cazul niciunei tehnici, nelimitate) a stat, de bună seamă, la chiar temelia invenției. Scopul acesta a fost întrevăzut încă de pe cînd gravura, folosită pe obiectele de artă aplicată, a ieșit din mîna « nielatorilor » — artizani orfevri ce o practicau în metal, lucrat în exemplare unice și fără gîndul reproducerii — spre a se impune ca o tehnică a *tipăririi* imaginilor, încă înainte de epoca teascurilor lui Gutenberg. Gravura se vede azi intrată definitiv între mijloacele de expresie ale unor artiști propriu-ziși,

¹ S-a convenit să se includă în acest termen toate procedeele mecanice de reproducere avînd

la bază simulacrul fotografic al imaginii.

care au adică de transmis idei și sentimente prin mijlocirea unor forme estetice, și nu doar de realizat valori decorative fără conținut. De când există gravura, în arta europeană sau în cea orientală, ea a fost folosită de practicienii artelor desenului cu intenția, expresă ori tacită, de a-și face « publice » sentimentele și ideile, de a ridica oarecum în forul cetății, în piața publică, problemele în care aveau un cuvânt de spus, privitor la viața obștească, atacată fățiș cu îndrăzneală sau criticată disimulat, în cicluri tematice « cu cheie », autorii acestor adevărate « manifeste » punându-se la adăpostul legendelor istorice profane ori sacre, respectiv biblice ori mitologice.

Prin faptul de a se adresa semenilor săi, unui grup de oameni ale căror atitudini scontează să le modifice în raport cu conținutul operei respective, prin faptul de a-și « publica » lucrările, care sînt de fapt luări de poziție în probleme ce interesează grupuri sociale largi, gravorul face adesea, în toate epocile istoriei acestei arte, o adevărată « maieutică », și nu arareori o face programatic, conștient că ajută să se nască, în conștiința privitorilor operei, idei și sentimente similare cu acelea pe care le nutrește și exprimă. Nu cunoaștem epocă în istoria artelor în care gravurii să nu-i fi revenit în primul rînd acest rol.

Funcția socială a gravurii este cea care se impune în primul rînd cercetătorului acestui domeniu, ca un dat important, de care trebuie să se țină seamă în studiul lui. Catalizator al cunoașterii de sine a societății, artistul ajută cetățenilor patriei sale să înțeleagă și să iubească ceea ce e bun, viabil și sănătos în societatea vremii lor, să urască și să elimine ceea ce e rău, putred, dăunător, neviabil în ea. Este de la sine înțeles că un artist care nu cunoaște realitatea vremii sale, ori unul care, din pricini diverse, nu are acces la imaginea ei reală, ci se lasă sedus și înșelat de aspectele neesențiale și neconcludente ale aparențelor, întâmplătoare ori regizate, ale suprafeței lucrurilor, un artist care nu știe, nu poate sau nu dorește să reconstituie sistematic chipul vremii sale, dînd în imagini un rezumat al societății în care trăiește, un artist care n-are forța de a-i smulge masca atunci cînd epoca o are, de a-i dezvălui rănile atunci cînd vindecarea lor e necesară, sau de a ajuta celor ce vor să le tămăduiască, — în momentele de răscruce, revoluționare, cînd operația a și fost începută, — un asemenea artist nu poate fi cu adevărat util semenilor săi.

Dacă există atare artiști, ei nu-și merită nici măcar numele de artiști, căci practicarea artei implică pentru artistul adevărat unele criterii de apreciere a frumosului, care ar deveni realmente cu neputință de depistat pentru cel care nu și-a dat seama că la baza reușitei estetice nu poate sta nici imoralitatea și nici nedreptatea, că frumosul a avut întotdeauna o temelie de ordin etic, și că fundamentarea esteticului prin ethos este formula însăși a umanismului.

Exprimarea promptă și fără înconjur a conținuturilor de conștiință capabile să mobilizeze spiritele, grafica și-o datorează mai întîi formei laconice, caracterului mai sintetic al limbajului său, dar și faptului că *programul* acestei ramuri a artelor plastice presupune, cu mai multă forță decît cel al altor ramuri, *adresarea* certă a mesajului, considerarea intenționată a unui public imediat, în vederea mobilizării căruia ideea de transmis îmbracă haina formei pe care a adoptat-o. Potențialul ideologic sporit al graficii vine și din faptul că ea este de cele mai multe ori strigătul spontan de revoltă, de durere ori de îndemn la luptă, al unei conștiințe, explozie a sarcasmului sau exaltare

a valorilor stenice ale vieții, exclamație tradusă în linii de desen, direct sub imperiul unei puternice experiențe de viață, care se cere manifestată, adică formulată și comunicată, la fel de imperios ca oricare din nevoile arzătoare ale biologiei.

În toate epocile, gravura produsă de o școală a însemnat un document istorico-cultural de cea mai mare însemnătate pentru istoriografia epocii. Marile curente de idei și de sensibilitate ale civilizației fiecărui secol se regăsesc în evoluția gravurii din perioada respectivă. Dacă la aprecierea crescândă a importanței gravurii a contribuit, mai cu seamă în secolele XVIII—XIX într-o bună măsură, rafinamentul colecționarilor și cunoscătorilor, care gustau, în stampele ce le cădeau în mână, vraja unică, adăugată desenului de materialele prețioase folosite de gravor, sau de urma, subtil trasă pe suport, a unor unelte perfecționate și măiestrit mînuite, criteriul acesta nu este totuși cel decisiv. Artă adevărată gravura se dovedește a fi nu prin aceasta, ci prin faptul că ea este mărturisirea directă, emoționantă, a felului de a simți și de a judeca lumea, filtrată prin conștiința lor, a unor oameni vii, care-și clamează prin liniile de forță ale conturelor lineare, prin arabescul compoziției adoptate, ori prin axele ei, mișcările sufletești vrednice de transmis altor oameni, și-și fac din contrastele petelor de alb și negru cu valoare dramatică, vehicul pentru un mesaj afectiv de interes larg uman.

Legea interioară a gravurii artistice este, ca a oricărei arte adevărate, sinceritatea. Transcrierea emoției artistice (felurit colorate, după subiect) în imaginea abreviată ce slujește spre a conserva vibrația sufletului uman viu, cu calitățile specifice epocii și societății în care a trăit artistul și cu coeficientul lui personal, inimitabil, nerepetabil și de neînlocuit, stenografierea tropismelor, impulsurilor și atitudinilor pe care voința artistului le încearcă sub presiunea acestor emoții datorate proceselor de cunoaștere a vieții înconjurătoare, cade cu foarte multă putere și cu șanse de succes în sarcina gravurii, înainte de a deveni sarcina altor ramuri ale artelor plastice.

Creatori în deplina accepție a cuvîntului, punînd în opera lor darurile de observație, de invenție și de compoziție, pe lângă știința deplină a execuției formale, gravorii-artiști (numiți mai de mult în istoria artelor cu termenul de « pictori-gravori », spre a fi deosebiți de cizelatorii giuvaergii și gravorii-orfevri, ori de reproducătorii-artizani ai operelor altora, ce popularizează imagini pe care este îndoielnic că le-ar fi putut vreodată inventa singuri) sînt legați între ei prin practicarea aceluiași tehnici, care obligă la anumite procedee și la anumite convenții, dar se diferențiază totuși substanțial prin viziunea personală, maniera adoptată și stilul, pe care și-l forjează fiecare conform propriilor sale preferințe, necesități și puteri. Între quattrocentiști, un Pollajuolo și un Mantegna, sau un Schongauer, un Wolgemut și un Pleydenwurf, există de bună seamă apropieri evidente, care fac ca atribuțiile să oscileze câteodată între un nume și celălalt, în cadrul aceluiași școli artistice sau chiar de la o școală la alta. Se știe de pildă că Marcantonio Raimondi, gravorul operei lui Raffael, a fost atît de entuziasmat descoperind operele gravate ale lui Dürer, încît imitarea lor nu i s-a mai părut în nici un fel vreun atentat la « dreptul de proprietate intelectuală », cum s-ar spune azi, și a trebuit să intervină o hotărîre judecătorească, în urma procesului pe care i l-a intentat la Veneția pictorul german frustrat, pentru ca italianul să se convingă de necesitatea minimei probități: aceea de a nu reproduce pînă și semnătura.

Formarea stilului personal în gravură — îndepărtarea ticurilor tradiționale intrate în rutina meșteșugărească și concurarea spontaneității desenatorilor direcți, fără placă, prin desenul indirect, obținut pe hîrtie prin intermediul plăcii, care trebuie să prezinte linii de rapiditate și suplețea ductului expresiv al schiței în creion sau peniță, — a favorizat treptat, de la revoluționarea succesivă a genului, prin Parmigianino în Italia, Rembrandt în Olanda și, mai târziu, Goya în Spania, puțința de a « grava cum vorbești », cu libertatea și ardoarea geniului creator.

Cu cît gravorul s-a priceput « să se iscălească prin fiecare incizie, prin fiecare trăsătură », cum spunea odată Théophile Gautier, cu atît decalajul tradițional dintre intențiile sale și impresiile privitorului a devenit mai mic.

Problema felului cum va fi înțeleasă lucrarea nu se mai pune la fel de ascuțit aceluia în opera căruia răsună timbrul autenticității artistice. Pe de altă parte, dezlegarea treptată a publicului de vechile prejudecăți ale societății burgheze este un fapt. Crearea continuă de noi contingente de prețuitori ai frumosului aduce un public nou artei noastre contemporane. Un public educat în spiritul respectului valorilor umane și avînd drept fundament etic puternicul atașament al omului simplu față de frumusețea « sufletului curat » și a « sănătății morale », — deci capabil să-și pună întrebări în legătură cu ceea ce este esențial în artă, adică tocmai în legătură cu mesajul artistului către oameni ! Acesta e un factor care, pe măsura educării estetice treptate a unor categorii sociale din ce în ce mai largi, va putea asigura pe zi ce trece o receptivitate a publicului sporită și din ce în ce mai adecvată, capabilă să capteze, să sesizeze și să conserve conținutul prețios al lucrărilor. Nu vor mai fi « sticle azvîrlite în mare » decît în țările unde arta și educația estetică a maselor va fi departe de a constitui o chestiune de stat, care să preocupe în cel mai înalt grad spiritul oamenilor de răspundere. Elanurile și triumfurile epocii noastre revoluționare, artiștii progresiști de la noi și din restul lumii au îndemnul să le exprime cu mai multă forță, știindu-se înțeleși și urmăriți cu dragoste și atenție de un public căruia această hrană îi este necesară cu evidență, utilă și neîndoielnic rodnică.

Momentele de îndoială și de marasm social, datorate eșecurilor practice momentane ale ideilor progresiste în diverse etape istorice, au dus de obicei la o atitudine de indiferență pentru temele artei, la o nepăsare față de conținutul ei, sau la o propensiune marcată către exaltarea virtuților formale ale operelor de artă, prin aplauzele adresate virtuozității de dragul virtuozității. Dimpotrivă, epocile revoluționare, cele în care ideile progresiste triumfă și sînt aplicate, epocile în care se repun cu toată gravitatea marile probleme ale vieții și desfășurării viitorului omenirii, nu pot să nu fie atente la valorile de conținut ale artei și la chipul cum mesajul ei izbutește să fie transmis.

Estetica gravurii, reformată în perioada ofensivei realismului critic european și perfecționată mereu pînă în zilele noastre, permite în secolul nostru ridicarea oricărui subiect cu valențe poetice la nivelul mării arte. Așa cum releva, într-o mărturie scrisă, unul din practicienii importanți ai gravurii din epoca noastră, un mare artist român, Jules Perahim, « ca ampluare a dezvoltării, grafica aparține secolului al XX-lea ». Într-adevăr, « cotiturile violente petrecute în istoria umanității, transformările istorice, radicalizarea pozițiilor sociale, furtunoasa dezvoltare a tehnicii, ritmul, viteza, schimbul

rapid de bunuri materiale și spirituale, ideile care fac ocolul globului cu viteza luminii», dau impulsuri noi *idiomului universal* care, după expresia lui Goya, este *grafica*. «Acest secol și viața lui furtunoasă au făcut o mutație în practica și conștiința artistului plastic, aruncându-l din atelierul lui... în mijlocul străzii, peste poduri de fier vopsite cu minium, în oraș, cu cerul legat într-o rețea de sîrme electrice, în mijlocul grevelor, al foametei, al unei copilării chinuite și famelice, cu trăirea prematură a dramei sociale, în mijlocul accidentelor de muncă, al patrioților închiși în închisori»¹. Condițiile noi create de ritmul vieții moderne impun imaginii gravate sarcini urgente și modalități mai rapide de expresie. «Timpul contemplației artistului se micșorează. Visarea pe culmile glorioase ale antichității devine penibilă, insuportabilă. Tot ce ține de atemporalitate, tot ce dorește să glorifice neapartenența la viața imediată, devine ceva rușinos. Și artistul pleacă din micul lui univers sufocant, în mijlocul vieții!»².

Un exemplu de operativitate a imaginii create în scopul de a emoționa și zgudui conștiințele îl constituie vitrinele Rosta și apoi vitrinele Tass, desenele lui Maiakovski, Deni, Moor, Boris Efimov, Gamf, argumente convingătoare pentru arta nouă a secolului al XX-lea care, «poate mai mult ca oricînd în istorie — cum s-a spus — se împletește cu viața, cu evenimentele actualității»³. Profund umană și autentic frămîntată de idei și sentimente elevate, grafica progresistă a trecutului revoluționar imediat, arta Marii Revoluții Socialiste, are pentru gravorii de astăzi prestigiul veteranului care s-a călit în lupte, și exemplul ei rămîne, în ansamblu, cu deosebire fecund. O bună parte dintre gravorii noștri contemporani se inspiră din ea, ca și mulți dintre gravorii restului lumii. Alți gravori de astăzi au optat pentru o formulă tradițională, demonstrîndu-se rămași în limitele esteticii trecutului mai puțin apropiat și repetînd lecția deprinsă din frecventarea artiștilor secolului al XIX-lea. Unii sînt încă și azi atrași de prestigioasa inventivitate a unor genii de talia lui Goya și Daumier, alții, vehiculîndu-și ideile prin limbajul micilor transmițători de tipul celor care au animat producția largă a gravurii veacului trecut, se apropie de pildă de francezii creatori ai «Societății acvafortiștilor» (un Bracquemond sau un Legros, de pildă) ori de un Bonington, Hervieu, Corot și Whistler, inițiatori de curente acum un secol. Mulți alți artiști de astăzi însă încearcă să reîmprospăteze mijloacele gravurii mai vechi, ale celei anterioare Renașterii, căutîndu-și elementele de expresie necesare, de predilecție în tehnicile folosite de Evul Mediu european, sau în cele ale Orientului, mai puțin decît în limbajul «modern» devenit tradițional, adică mai curînd decît în cel care urmărește redarea unor efecte folosite de la Renaștere încoace, efecte menite să redea iluzionistic spațiul real și structura firească a cîmpului vizual.

În sfîrșit, larga răspîndire a instrumentelor de informație în vremea aceasta de înaltă tehnicitate aduce în atelierele gravurilor noștri ecourile artistice contemporane din lumea întreagă, iar expozițiile de artă străină deschise cu regularitate programatică în ultimul deceniu și jumătate la București, au permis prețioase confruntări de opinii și de rezultate estetice obținute, între practicienii artelor plastice din țara noastră și cei ai altor țări, așa încît contaminările stilistice și schimburile de influențe sînt în curs.

¹ Cf. JULES PERAHIM, *Grafica, artă a actualității*, în *Arta plastică*, VIII (1961), nr. 2, p. 5.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Atenția deosebită acordată la noi graficii după 23 August 1944 și rolul important ce i se recunoaște în special gravurii, în cadrul înfăptuirii revoluției culturale, a dus la o mare dezvoltare, cu totul necunoscută în trecut, a acestei arte în țara noastră. Așa cum s-a arătat ¹, prejudecata burgheză după care grafica ar fi un *gen minor* al artelor plastice, prejudecată care a avut nefastul rezultat de a priva, în deceniile perioadei dintre cele două războaie, atât pictura cât și restul artelor plastice, de armătura realistă a imaginii (care rămîne întotdeauna, orice s-ar zice, cea conferită de desen), nu s-a mai putut menține în epoca noastră, în care arta se articulează pe scheletul logic al concretului vieții reale. Din pricina aceasta, dorința sinceră a multora dintre artiștii noștri de azi, de a-și pune talentul și forța de creație în slujba intereselor întregului popor muncitor, încă din primii ani după Eliberare, n-a avut atunci, la începuturi, puțința de a se sprijini decît cu mare parimonie pe exemplul înaintașilor imediați. La greutatea detașării lor de trecutul apropiat, de concepția individualistă de viață și de unele deprinderi achiziționate, ei au trebuit să caute a nu mai adăuga greutatea ce ar fi provenit din adoptarea unor limbaje mai mult sau mai puțin compromise, rezultate din rutina practicării unor formule primite de-a gata, sau din adoptarea unor atitudini nesincere și neîndeajuns de reflectate, lipsite de baza unei gândiri estetice temeinice, cum au fost unele din formulele stilistice curente între cele două războaie. Sub imperiul unor mode, contestabile adesea ca gust, dar imperative pe atunci, prin forța coerciției sociale a opiniei snobilor și « rafinaților » ce dictau în artă, aceste formule au proliferat, datorită puținei priceperi și puținului interes al oficialității epocii față de problemă. Sîrăcia de teme și superficialitatea de preocupări se vedește oricărui cercetător de bună credință care ar căuta să desprindă din cataloagele expozițiilor oficiale de « Alb și Negru » din epoca 1930—1944 un fir diriguitor în materie de îndrumare tematică ori de preocupare umană și socială, ca și de estetică umanistă propriu-zisă. Prevalează acolo așa-zisa « autonomie » a formei, care, departe de a fi, așa cum se proclama pe atunci, un reflex al « autonomiei frumosului », — formulă de prestigiu în epocă, pe cît de falsă pe atît de dăunătoare, fluturată cu emfază dar indicînd, în fond, absurditatea ridicării la rangul de dogmă a stilizării arbitrare și deformării fără rost expresiv, — nu era decît un nou fel de a camufla atitudinea oficială, de dispreț și ură față de mesajul uman și social al artei. Este clar că primul impuls al artiștilor care aveau ceva de spus în această privință a fost acela de a se îndepărta sistematic de tot ce ar fi putut aminti epoca interbelică. În ce măsură unele căutări cinstite de mijloace, căutări sporadice atunci, puteau fi utilizate mai tîrziu, a fost o problemă ce nu s-a pus în primii ani.

În lucrările chiar a acelor care făcuseră parte din mișcarea graficienilor militanți din deceniul al treilea și al patrulea ale veacului nostru, această temere de a nu repeta greșelile endemice ale artei dintre cele două războaie devine vizibilă îndată după 1948. Cei care, prin opera lor grafică de inspirație progresistă au putut sta în paginile revistelor de stînga alături de Nicolae Cristea, de Leon Alex, de Nina Arbore, sau de Aurel Mărculescu, colaborînd dîmpreună cu aceștia la dezrădăcinarea mentalității indiferentiste și la trezirea conștiințelor, se sfîiau să-și reia, cu același elan, uneltele din trecut, de îndată ce nevoile înseși ale exprimării stărilor lor de conștiință în legătură cu noua

¹ Vezi *Artele plastice în România după 23 August 1944*, Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1959.

viață socială, și cu împrejurările de viață specifice epocii imediat următoare celui de-al doilea război mondial, le-o cereau cu forța imperativului, ei concepînd temerea de a nu fi « formalisti » sau considerați ca atare. Și totuși, mulți dintre artiștii epocii interbelice, chiar aceia care nu au făcut formal parte dintre protagoniștii curentului de grafică militantă, au știut să găsească pe atunci mijloace chiar excepțional de tari, spre a ajunge la inimile oamenilor, oridecîteori tema socială i-a solicitat. *Rudolf Schweitzer-Cumpăna* cu portretele sale de țărani, pline de căldură, *Catul Bogdan*, cu desenele sale din revistele *Societatea de mîine* și *Luceafărul* (1931—1937), *Aurel Ciupe* lino-gravînd în aceeași epocă aspecte din viața mizeră a oamenilor muncii, *Lazăr Zin*, cu chipurile sale de mineri exploatați, popularizați în deceniul al patrulea cu sentimentul grav al participării artistului la un sfîrșit de epocă apocaliptic, *Alexandru Phoebus*, artist cu o acută conștiință a rădăcinilor răului social în miezul căruia intrase desenînd figuri de țărani, proletariatul agricol al epocii, alături de figurile concis și lapidar incizate ale muncitorilor industriali (proletariatul urban ce-i apare, sub aspectele unei simbolice expresivități, vrednic de compoziții tematice ca acelea ce ni s-au păstrat de la dînsul, din nefericire prea puține în colecții publice), apoi *Andrássy Zoltán*, *Marcel Olinescu*, *Fred Micoș*, *M. H. Maxy*, care au lucrat și ei parțial în același sens, în sfîrșit *Vasile Dobrian*, *Gheorghe Ceglohoff*, *Gheorghe Labin*, *Vasile Kazar*, *Jules Perahim* și *Gy Szabó-Beldá*, activi pe atunci, ca și astăzi, cînd perspective luminoase s-au deschis artei, sînt nume care dovedesc că nu e vorba totuși de nici un hiat artistic în istoria graficii romînești moderne și contemporane, și că preocuparea de a răspunde prin ea necesităților resimțite de un public larg, avid de a-și vedea tratate în artă problemele arzătoare ale organizării prezentului și viitorului vieții sale, vieții patriei, este departe de a fi încetat în vreo perioadă din trecutul artei romînești.

Deprinderea de a da expresie unei tematici pline de simțul răspunderii și legate de viață prin rădăcinile ei cele mai adînci s-a încetățenit în arta romînească de după Eliberare. Accentul pe care artiștii îl pun din ce în ce mai cu putere pe caracterul militant al artei lor constituie una din trăsăturile caracteristice ale creației contemporane, în grafică poate chiar mai mult decît în alte arte. Lăsînd la o parte progresele caricaturii și afișului, genuri disprețuite în trecut și căroră în chip tacit li se interzicea să pretindă a face parte din domeniul artelor, trecînd peste avîntul ilustrației de carte și omițînd să mai vorbim de marea dezvoltare luată de grafica de șevalet, este destul să privim, cu ochiul cu care ar putea fi privită din afara granițelor țării, azi, sau din afara limitelor epocii noastre, cu ochii unui privitor de mîine, doar producția școlii noastre romînești moderne de *gravură*, pentru a înțelege felul în care ajunge în vremea noastră să-și afle expresie identificarea artistului cu nevoile maselor celor mai extinse ale publicului.

Cercetarea resorturilor interioare ale sufletului celor ce construiesc socialismul în patria noastră a dus la o portretistică înfloritoare. Chipul « omului simplu » cată să fie redat în toată multitudinea și complexitatea aspectelor de bogăție lăuntrică pe care o cuprinde acest concept, ce desemnează o realitate opusă termenului prin care ea e indicată. « Simplu » e omul din popor fiindcă e necontrafăcut de prejudecăți achiziționate livresc și nu pentru că i-ar lipsi complexitatea interioară, nu pentru că ar fi schematic, unilateral și întotdeauna previzibil, cu reacții calculabile geometric; cum par să creadă unii. Încercarea de a desprinde portretul fizic și moral

al omului simplu vine să se adauge, pe scara ierarhică a importanței subiec-
telor, încercării de a-l înfățișa în plină acțiune pe acest om al zilelor noastre,
exercitîndu-și funcția de a construi pașnic o viață nouă și de a înlătura urmele
trecutului nefast, sau trăind pur și simplu, în cadrele din ce în ce mai frumoase,
ale unei vieți, tot mai îmbogățite cu valori estetice de la o zi la alta, pe măsură
ce fundamentul ei etic se consolidează. Pe drept cuvînt s-a remarcat de către
criticii sovietici că, în arta realismului socialist, sarcinile ce se pun portre-
tului îl duc din ce în ce mai vădit dincolo de limitele genului, apropiindu-i
rosturile de cele ale scenei de gen sau ale compoziției tematice inspirate
de actualitate, ori ale compoziției cu temă istorică. Fizionomia individuală,
a cărei redare este urmărită într-un portret partinic, impregnat de valorile
luării de poziție, trebuie să poată sugera că elementele ei sînt esențiale pentru
trăsăturile morale, pentru psihologia concretă a personajului; caracteristicile
sînt ale poporului, ale clasei din care face parte cel portretizat, și prin elabo-
rarea unui asemenea chip se exprimă în același timp un ideal etic, idealul
nutrit de artistul-autor — punct de convergență a aspirațiilor clasei munci-
toare — privind aspectul omului contemporan. Misiunea compoziției tematice
fiind să ne transmită rezultatele procesului de cunoaștere a realității umane
în mijlocul căreia trăim, portretizarea eroilor vieții de toate zilele, a celor
pe umerii cărora se sprijină edificiul social, înfăptuitorii construcției unei
vieți noi în această parte a lumii, este implicată în chip expres. Fie că e vorba
de portretul propriu-zis, fie că portretul compozițional cu elemente de gen
este cel care intră în discuție, fie că ne aflăm în fața compoziției tematice,
unde mai multe personaje sînt, într-un oarecare chip, « portretizate » atît
prin redarea chipului lor cît și prin acțiunile ce întreprind, caracterizante
în cel mai înalt grad, problema înfățișării omului în grafică, reflectarea chipurilor
oamenilor muncii, este problema cheie atunci cînd e vorba de grafica militantă¹.

Aceste considerații se dovedesc utile și necesare atunci cînd e vorba
să desprindem ce anume, din prodigioasa activitate a gravurilor noștri
contemporani, cade cu adevărat sub incidența noțiunii de « gravură mili-
tantă », și care sînt operele ce doar aspiră la această demnitate, fără să o
atingă altfel decît prin credința că abordarea unui subiect din repertoriul
tematic al artei contemporane este de la bun început un merit, chiar dacă
nu mai e însoțit de altele. Expoziția retrospectivă de grafică militantă care
a avut loc în sălile Muzeului de artă al R.P.R. în vara anului 1961, cuprinzînd
un secol de creație grafică romînească, selecționa din vasta producție a gra-
vurilor contemporani un număr mare (dar relativ restrîns față de totalul
operelor create în gravură de la Eliberare și pînă azi la noi în țară) de lucrări
cu temă socială, din cele care se inspiră din lupta și înfăptuirile clasei munci-
toare, din aspectele vieții noi, creații ale aproape tuturor artiștilor graficieni
care au abordat vreodată o tehnică a gravurii. Este un fapt îmbucurător
că în cursul unui deceniu și jumătate numai, numărul artiștilor ce practică
la noi gravura a sporit considerabil (ajungînd la procentaje de mii la sută
față de epoca dinaintea celui de-al doilea război mondial), și este de asemenea
îmbucurător faptul că nu există unul, între atîția gravori, care să nu-și fi
încercat măiestria într-una din temeile susceptibile de a conferi gravurii
calificativul de « militantă ». Din parcurgerea materialului în ansamblul lui,
reiese că există într-adevăr o însemnată activitate în domeniul acesta și o

¹ Vezi AMELIA PAVEL, *Tipizarea și individualizarea în grafică*, în *Arta plastică*, VII (1960), nr. 1, p. 6-9.

mare dorință a artiștilor gravori de a sluji, prin arta lor, poporului, făcînd gravura « să-și recîștige valorile agitatorice sociale, operante, pe care le-a avut în epocile de vîrf » ¹.

Prin faptul că eroul opereii lor este în același timp și publicul ei, artiștii contemporani din țara noastră au șansele de a rezolva în chip fericit greaua problemă enunțată la începutul acestor considerații, și anume, problema « sincronizării », dacă se poate spune așa, dintre operă și public. Adresată îndeobște celui despre care se vorbește în ea, gravura contemporană romînească își atinge scopul dacă « portretizatul » (fie prin portrete propriu-zise, fie prin integrarea lor în compoziții) se recunoaște și se consideră oglindit convingător în operele respective, dacă eroul anonim al miracolelor de inteligență, muncă și perseverență constructivă din zilele noastre, regăsește în gravuri atmosfera mediului său firesc, vieții de toate zilele croite după tipare noi, lumii specifice construirii socialismului, care se desenează tot mai clar în realitatea noastră socială. Cea mai mare parte din lucrările gravurilor noastre, și partea cea mai reprezentativă a totalului producției grafice de la noi răspunde acestor exigențe. Opere gravate ca acelea ale lui *Jules Perahim*, *Gy Szabó Belá*, *Gheorghe Ivancenco*, *Corina Beiu-Angheluță*, *Vasile Dobrian*, *Mariana Petrașcu*, *Gheorghe Naum*, *Ana Iliuț*, pot sta cu cinste alături de exemplele valoroase ale gravurii sovietice sau ale artei progresiste mondiale, și-și aduc timbrul lor specific, sunetul lor propriu în concertul general al artei contemporane. Pe de altă parte, nu numai maeștrilor acestora recunoscuiți și consacrați li se datoresc reușite remarcabile în gravura nouă romînească. De mai mulți ani, cronicarul expozițiilor colective nu mai e pus în situația de a adopta două criterii de judecare a operelor, unul exigent față de « maeștri », și altul, mai indulgent, față de « tinerii care promit ». Promisiunile au încetat în bună parte de a mai fi simple promisiuni. În majoritatea cazurilor, ele s-au îndeplinit, și încă strălucit, iar generația nouă de gravori, crescuți în anii puterii populare și ridicați în deceniul din urmă la un înalt nivel de conștiință artistică, ieșiți din școala contactului cu viața, este o generație care va conta în istoria graficii romînești. Pot fi date cu prisosință exemple de artiști tineri, ale căror opere nu numai că se ridică pînă la nivelul înaintașilor, dar chiar depășesc uneori, prin suflul avîntat al ideii, prin puterea de participare afectivă la realitatea înfățișată, și prin năzuința continuă la măiestria exprimării, capacitatea de emoționare a privitorului vădită de lucrările unora din artiștii mai vîrstnici. Înregistrarea lor este o datorie pentru istoricul de artă, fenomenul avînd o amploare și o semnificație cu totul deosebită. Fără să ne fie cu putință a îmbrățișa aici pe de-a-ntregul creația fiecăruia dintre acești tineri, considerăm utilă consemnarea aportului lor tematic și caracterizarea, dacă e cu putință, oricît de succintă, a manierei stilistice în care se ilustrează pînă în prezent, o dată cu indicarea chipului în care opera lor gravată se integrează în noțiunea de grafică militantă, cu eventuala marcarea a punctelor de program civic ce și-au propus să atingă și a punctelor de program estetic în care insistă ori mai au de insistat. Puținătatea spațiului ce poate fi însă folosit în cadrul unui simplu articol — oricît ar fi el de amplu — ne obligă la o economie mai mare decît ar fi de dorit. Pentru a putea discuta creația fiecăruia, așa cum merită, ar fi poate necesară o lucrare mai vastă, o carte.

¹ Cf. *Artele plastice în România după 23 August 1944*, p. 18.

Fără să intenționăm a sugera vreo ierarhizare a tinerilor artiști pomeniți mai jos, le vom analiza lucrările în ordinea problemelor pe care opera lor le pune. Majoritatea tinerilor ce practică gravura și acordă rosturi mobilizatoare artei lor, abordînd teme militante revoluționare, sînt convinși de faptul că, pentru a reuși să fie într-adevăr « idiomul universal » de care vorbea Goya, această ramură a artei trebuie să revină la specificul grafic



Fig. 1. — CORNELIA DANEȚ: *Pace* (linogravură).

al imaginii. Restrîngerea la alfabetul limbajului grafic înseamnă pentru mulți renunțarea la picturalitatea, voită sau involuntară, a stilului multor desenați formăți în spiritul sfîrșitului secolului al XIX-lea. Despre această picturalitate s-a crezut multă vreme, și mai cred încă urmașii esteticii secolului al XIX-lea, că ar fi o condiție a reușitei estetice pentru orice lucrare gravată. În realitate secolul nostru a demonstrat că stilul grafic se poate dispensa de tot ceea ce ține de stilurile artelor învecinate cu gravura: nici plasticitatea sculpturii, nici picturalitatea provenită din practica desenului preliminar, adică din practica desenului care are în vedere, drept țintă finală, un tablou în ulei, guașă, pastel sau acuarelă, nu convin gravurii atunci cînd ea ține să revină la esența proprie.



Fig. 2. — CORNELIA DANET: Țăpinari (linogravură).

Mulți dintre tinerii gravori de astăzi înțeleg să rezolve în acest fel problema mijloacelor noi, necesitate de un conținut nou.

Efortul de a organiza cu soliditate și cu valoare de definitivare opera plastică, spre a face din imagine ceva ca un soi de ideogramă imuabilă, lesne de citit de oricine și capabilă să-și transmită fără greș valorile conținutului, se simte în linogravurile tinerei Cornelia Daneț, de o lapidară caligrafie, înscrise în forme geometrice stringente, ca o inscripție egipteană în cartușe. Avînd azi o viziune artistică personală, Cornelia Daneț a pornit de la lecția desenelor maestrului său Vasile Kazar, învățînd să nu se ferească de deformările expresive capabile să sporească adevărul vieții. «Olarul», «Țesătoarea» cu gesturi de grația lapidară a cîntărețelor antice de harfă, constructorii ce montează cofrajele, muncitorii în fabrica de șamotă, comuniștii în închiisoare sînt, dintre imaginile create de Cornelia Daneț, cele mai deplin grafice, bazate adică pe capacitatea de sugestie a liniilor, fie ele conture sau linii de forță, și pe sublinierea esențialului, epic nu dramatic, al acțiunii. Imaginile ritmate muzical ale Corneliei Daneț au mai curînd afinități cu imnurile decît cu acțiunile scenice. Construcția lapidară a formelor și renunțarea la textura liniilor dintre conture, în favoarea sporirii impresiei de masivitate monumentală a volumelor închise în efigia grafică, sinteza inteligentă și abrevierile făcute cu știința sacrificiilor utile, contribuie să sporească potențialul ideologic al imaginilor Corneliei Daneț, formă excelentă de «scriere», de «grafie», adică readucere a graficii la rosturile ei firești.



Fig. 3. — GHEORGHE BOȚAN: *Gărzile muncitorești* (linogravură). (Foto N. Ionescu).

Cu prilejul participării acestei tinere artiste la expozițiile internaționale, în care gravurii i se acordă din ce în ce mai multă importanță, valoarea creației sale a fost recunoscută și de critica străină.

Cornelia Daneț urmărea «graficizarea» imaginii gravate, ieșirea ei din picturalitate. Este linia stilistică în care-și caută integrarea sentimentului, adeseori, tânărul gravor Gheorghe Boțan, impus în ultimii ani ca un talent de nădejde. Puțin ilustrativ în «Gărzile muncitorești» (unde apela la un cadraj cinematografic cu prim-plan de portret negativ: prizonierul hitlerist, inversînd astfel centrul de interes al imaginii), Boțan devine simbolic cu forță în «Vasile Roaită», sau în «Atelierele C.F.R. Grivița Roșie», unde decupajul figurii și jocul de perspectivă, montantă, cu orizont jos, în prima, și în zbor de pasăre, cu orizont sus, într-a doua, produc efectul scontat. Boțan îmbrățișează un bogat registru de teme, în chipuri diferite, de la o fază la alta de creștere artistică a personalității sale în formație. În avântele din 1958 («Turnătorii», «Șantierul naval Galați»), frontalitatea, deștul de comună, și înșiruirea ca de friză a siluetelor — căci de personaje portretizate încă nu era vorba — într-un veșnic plan doi fără existența nici unui plan anterior, dădeau oarecum impresia de veche gravură tradiționalistă, ținînd de procedeele mediocrilor practicieni ai secolului al XIX-lea, dinainte de înnoirea gravurii.

Boțan a realizat imagini mai artistice în 1959 («Miting pentru pace», «Șantier în construcție», «Cazangerie», «Magistrala», de asemenea în

acvatintă), recurgînd la potențialul dramatic al contrastelor de pete, albul și negrul jucat în diverse planuri fiindu-i principala resursă lirică. Procedul s-a menținut în «Automatizarea cuptoarelor» (litografie din 1960) și apare încă în unele linogravuri ale artistului astăzi. În «Furnaliștii» și «Tinerețe», «Macaralele» și «Oțelăria nouă Hunedoara», litografii din 1960 și 1961, accentul e pus pe virtuțile liniei de forță, axelor și conturelor obiectelor și corpurilor, din ce în ce mai «definitorii», din ce în ce mai puțin «întîmplătoare». Rezumarea gravurului la elementele celui mai strict grafism și renunțarea treptată la efectele unei picturalități facile se văd servite acum de dragostea lui pentru linie, ritm și caligramă expresivă.

Este interesant de notat că această tendință către sublinierea specificului grafic al imaginii se poate urmări pînă la cei mai tineri dintre noii gravori ai țării noastre.

Între gravurile în linoleum încercate de Mircea Bălău, cel puțin una, «La practică» (1959), reușește să se impună prin «portretele» personajelor înfățișate, caracterizări psihologice reieșite doar din justa observare și notare a atitudinii tinerelor studente aflate la practica de vară în gospodăriile agricole colective, la prășit. Siluetele lor grațioase, cu sapele în mișcare, se înscriu în chip monumental pe cerul menajat în albul hîrtiei, într-o suită cinematografică de faze succesive ale aceluiași gest, care, prezentate simultan prin repetarea aceleiași siluete cu modificarea introdusă de fazele procesului muncii, duc la un splendid ritm, ca de balet expresiv, deși coregrafia aceasta surprinsă într-un instantaneu n-a fost urmărită ca o formulă, n-a fost confecționată artificial. Elanul lăuntric al participantelor la practică se comunică prin acest ritm, și optimismul lor reiese din armonia elementelor și din grafia

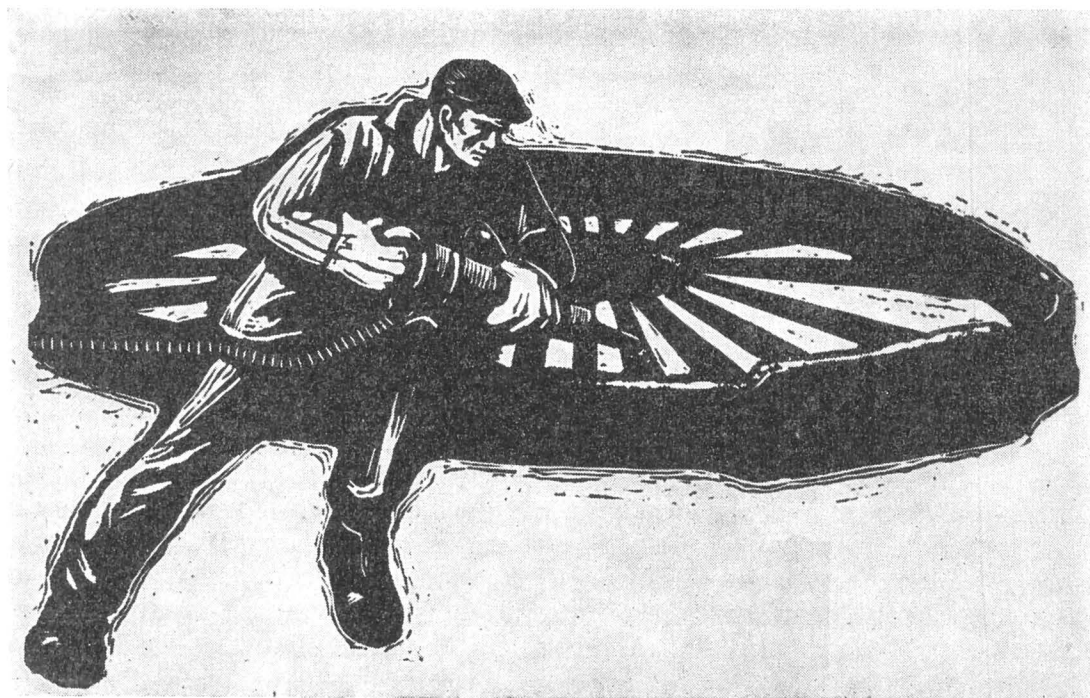


Fig. 4. — GHEORGHE BOȚAN: *Muncitor* (linogravură). (Foto N. Ionescu).

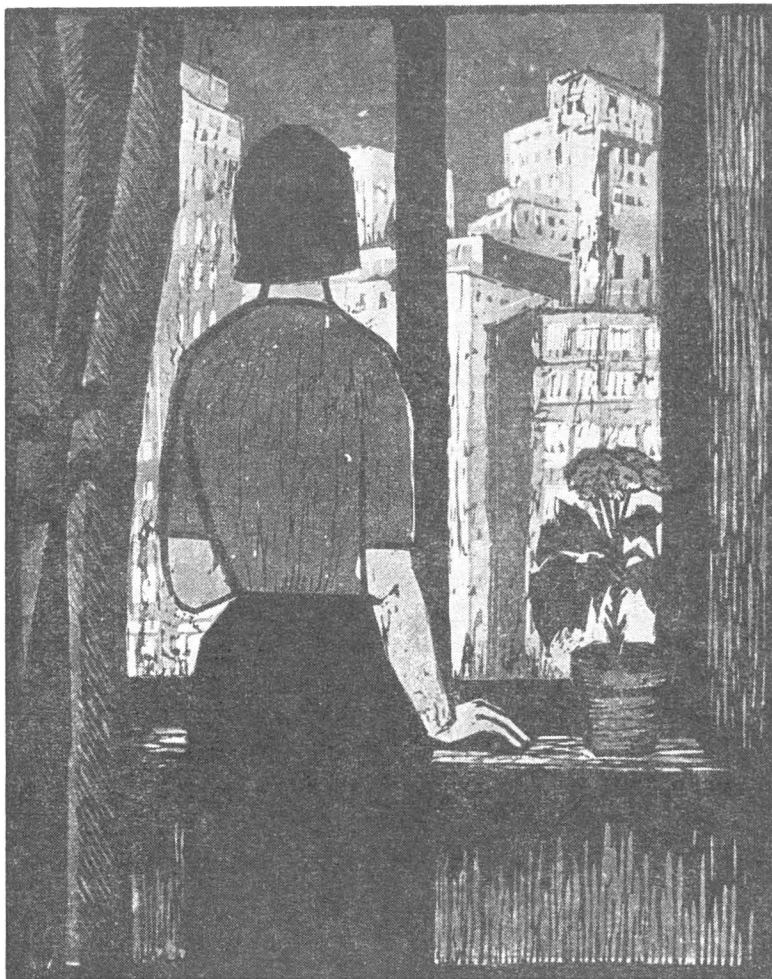


Fig. 5. — PUIA-HORTENSIA MASCHIEVICI: *Blocuri noi*
(xilogravură colorată).

(Foto N. Ionescu).

caligramelor, în compoziția bine echilibrată. Nu este însă singurul drum posibil. Gravorii tineri au căutat și alte căi de realizare a unei sporite expresivități.

În litografiile cu subiecte din cetățile metalurgiei românești, cum e «Curge fonta din noul furnal», *Petre Bedivan* așteaptă majoritatea efectelor de la eclerajul, dirijat într-un chip care să transfigureze expresiv interiorul de uzină, dându-i curioase apropieri de peisajele feerice ale basmelor cu giganți și realizînd o metaforă de tipul transferului fantastic de sensuri, plină de virtuți poetice. De remarcă că lirica urmărită de gravura lui Bedivan, încă din 1956, se înscrie prin afinități electiv pe linia lirismului lui Ștefan Szönyi, a cărui «Lumină peste uzină» și a cărui «Turnătorie», litografii din 1945, au fost punctul de plecare al unor căutări mai recente.

Pe o linie nouă în gravura noastră, aceea a reînvierii unor moduri vechi, se înscriu xilogravurile policrome ale lui *Feszt László*, unele din ele desfășurate în compoziții ample, văzute ca de la mare distanță («Roadele muncii colective», din ciclul «Viața colectivităților», 1960), adevărate «frize

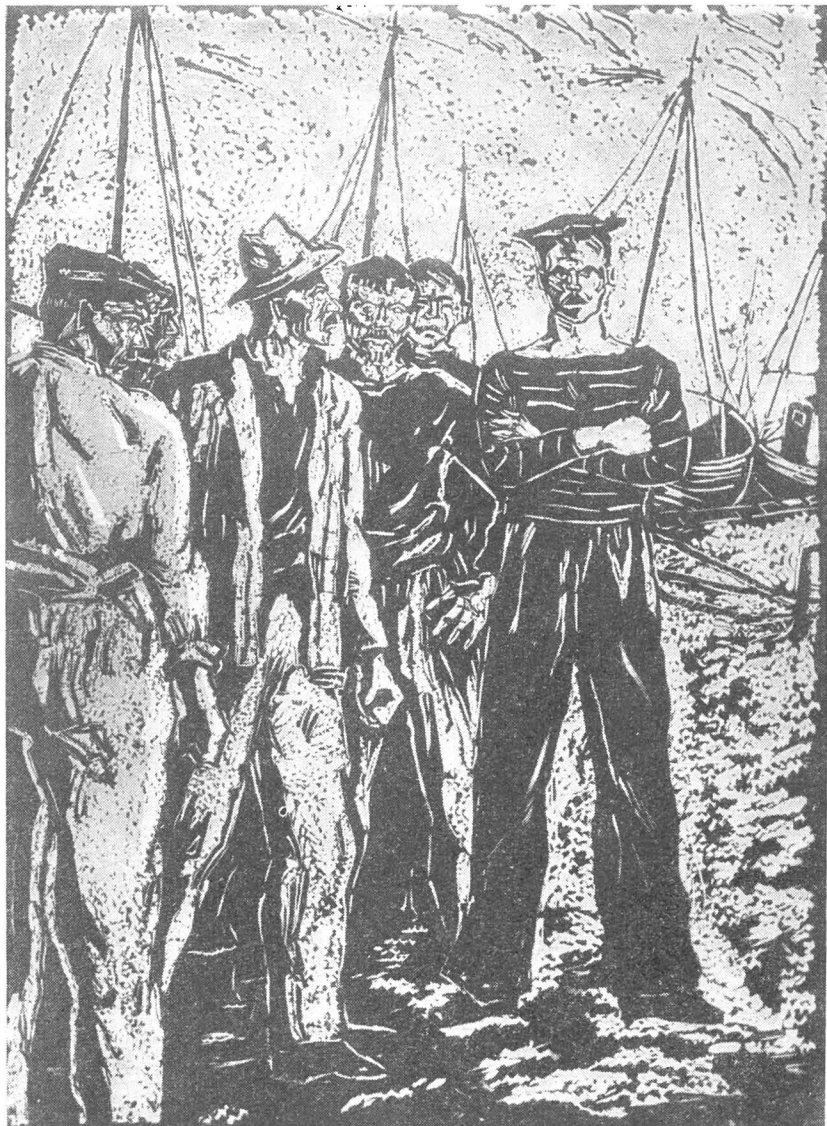


Fig. 6. — EVA CERBU: *Greva de la Sulina 1917* (linogravură).

grafice», ori concentrate într-un plan apropiat (« Colectiviștii », 1960), în care transpare influența miniaturii orientale, persane și indiene. Mijloace noi caută și foarte tânărul *Hora Coriolan*, în linogravuri ca « Pescari pe Dunăre », pe linia deschisă de maestrul clujean Gy Szabó, aceea a apropierii de mijloacele picturii și gravurii vechi chineze, cu punct de vedere supraordonat peisajului, permițând sugerarea unui orizont înalt, și cu menajarea plină de sugestivitate a albului hîrtiei. Cadrajul este aci principala problemă a gravurilor.

La *Puia-Hortensia Maschievici*, în « Tîrg la Caransebeș » (1959), « Șantier noaptea » (1959), dar mai ales în « Blocuri noi » (peisajul înnoit al Bucureștiului reclădit, văzut pe fereastra unui apartament nou, de locatara lui, caracterizată prin atitudine, cu toate că nu i se vede decît silueta, din spate), operează încă influența maestrului pe care-l admiră, Dobrian,



Fig. 7. — MARCEL CHIRNOAGĂ: *Insurecția armată (acvatintă)*.
(Foto N. Ionescu).

dar linogravura ei, mult mai sobru colorată, merge mai curînd spre tehnica vechiului « camaïeu » cu patru plăci, fiecare tentă diferită a aceluiași ton producînd, prin degradeuri, impresia de volum, relieful, convex ori concav, dorit de autor. Ciclul de linogravuri policrome « Din viața pionierilor » (1961) relevă pe lîngă aceasta o cunoaștere a vieții copilului în condițiile noi create, element ce pătrunde astfel în artă o dată mai mult, după frumoasele linogravuri colorate ale mai vîrstnicei Ana Iliuț.

Influența acestui mod de a vedea gravura ca reînnoire de cadraje și elemente grafice cunoscute din alte epoci și stiluri, se constată în xilogravurile tinerei *Ethel Lucaci-Băiaș*, în teme ca « Fete pe șantier » (1961) sau « Construcții noi » (tot din acest an), ce relevă o lăudabilă tendință de a acorda liniei expresive și ritmului compozițional demnitatea și noblețea



Fig. 8. — MARCEL CHIRNOAGĂ: Afișe ilegale (acvatintă).
(Foto N. Ionescu).

celor folosite de arta noastră populară, cu care această artistă are afinități, atît prin felul de a defini obiectele, stilizate lapidar, cît și prin ordonanța preferată a planurilor, escamotînd în chip inteligent, fără a o neglija cu totul, viziunea perspectivală menită să creeze în plan iluzia adîncimii spațiale.

Spre lauda ei, *Eva Cerbu* n-a renunțat, în cele șase-șapte cicluri de gravuri pe care i le cunoaștem, la nici un element al viziunii spațiale firești, tridimensionale, și nici la exigența unui punct unitar de vedere în redarea perspectivei. Profund realistă nu numai pentru că pornește de la realitate și izbuteste să o redea, ci și pentru că se orientează just în lăuntru al acestei realități, *Eva Cerbu* potențează ceea ce e tipic în caracterul oamenilor și faptelor redade, schimbînd claviaturile tematice cu abilitatea virtușilor. Fără abuzuri cromatice, linogravurile sale colorate se slujesc de linii viril

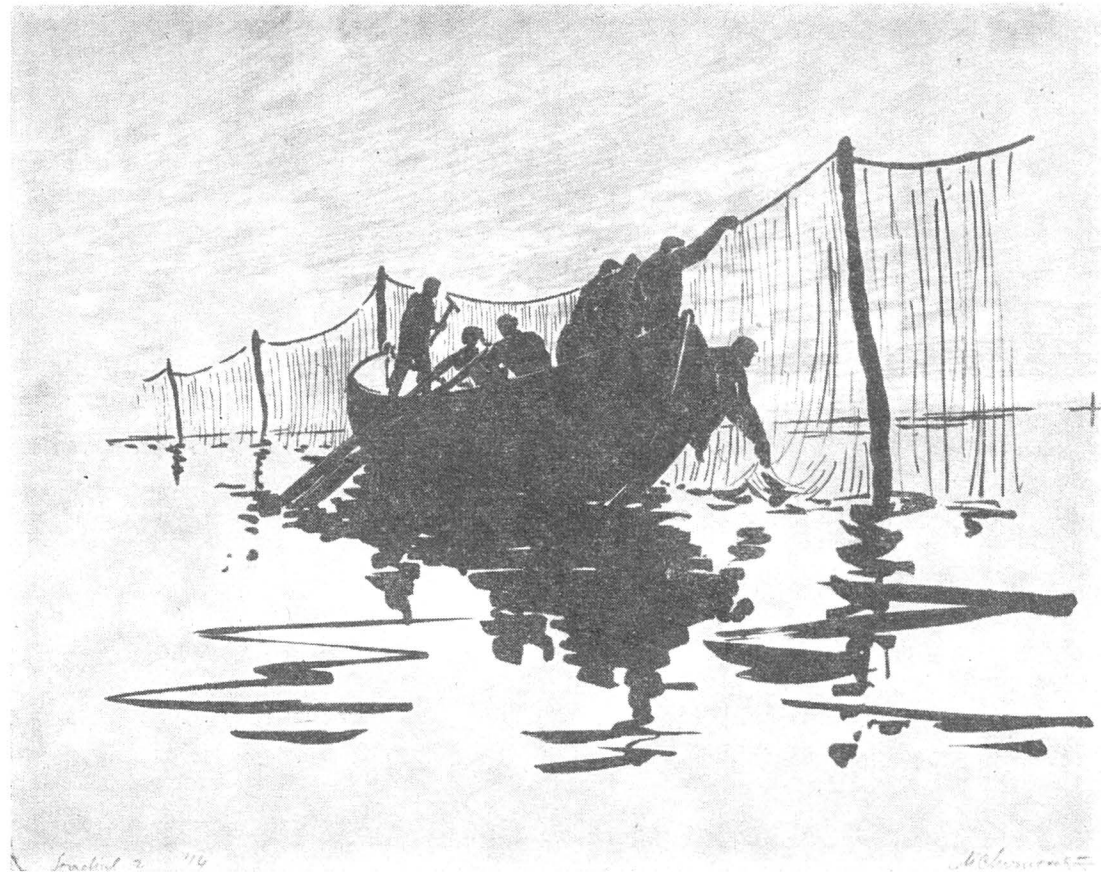


Fig. 9. — MARCEL CHIRNOAGĂ: *La taliane* (linogravură).

(Foto N. Ionescu).

mînuite, pentru a cînta cu simț epic, dar fără ostentație ori intenție exclusiv apologetică, faptele simple și mari ale muncii anonime de fiecare zi, în țesătorii sau filaturi, la fabrica de pîine, în serele « spațiilor verzi », sau (ca « viitorii agronomi ») în gospodăriile agricole colective: un fel de bucolică impregnată de dinamismul actualității. Noul și permanent valabilul din realitatea noastră contemporană, ea le surprinde în cadrele acestea modeste, revelatoare de adevăruri mari. Unul dintre aceste adevăruri este acela al faptului că sîntem în permanență datornici creatorilor de bunuri materiale, cărora merită să le fie adresate cele spirituale, produse într-o societate ce se menține prin munca tuturor cetățenilor. Cine urmărește drumul tînărului Marcel Chirnoagă în grafica noastră actuală, a remarcat de asemenea de-a lungul puținelor ani ai bogatei sale cariere de gravor, puternica lui adeziune la realitatea zilelor noastre și forța ce se degajă din adecvarea formei la conținut, în cicluri tematice revoluționare realizate în litografie, în acvatintă sau în acvaforte. « Incidente cu greviștii », « Greva », « Condamnații », « La zid », « Greva foamei », « Lagăr fascist », acvatinte din 1959 și 1960, apoi « Victoria insurecției », « Prima Scînteie legală », « Partizanii », « Afîșe ilegale », « Chemarea la grevă », « Grivița 1933 », « Întîlnirea », « Eliberatorii », « Insurecția armată » (toate din 1960, acvatinte) ilustrează cu pregnanță

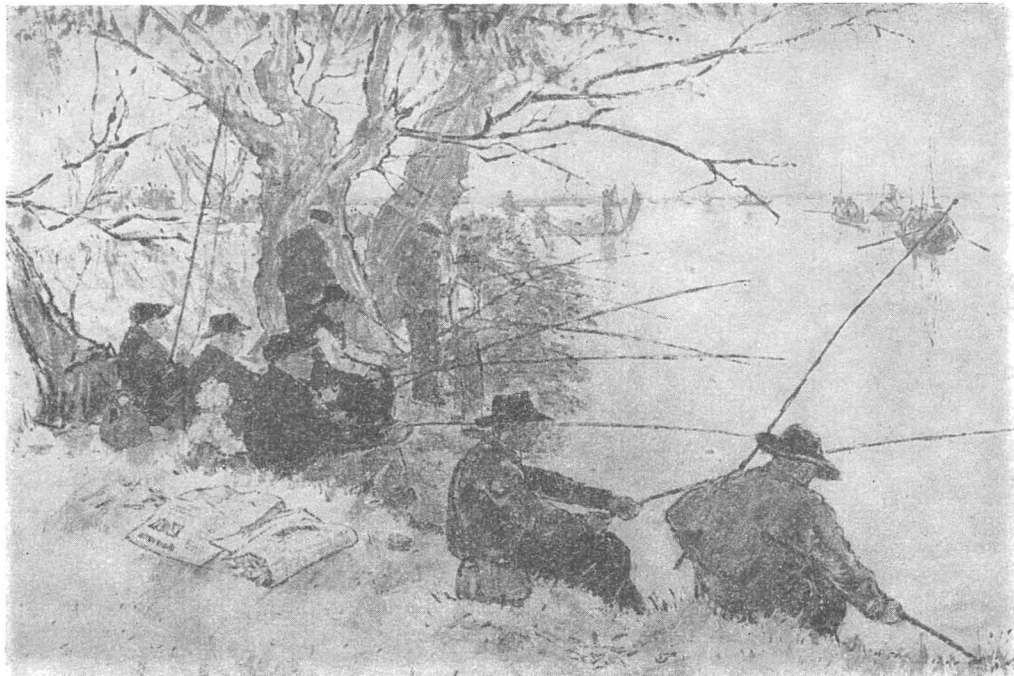


Fig. 10. — EMILIA DUMITRESCU: *Pescari pe canalul Filipoiu* (monotyp).

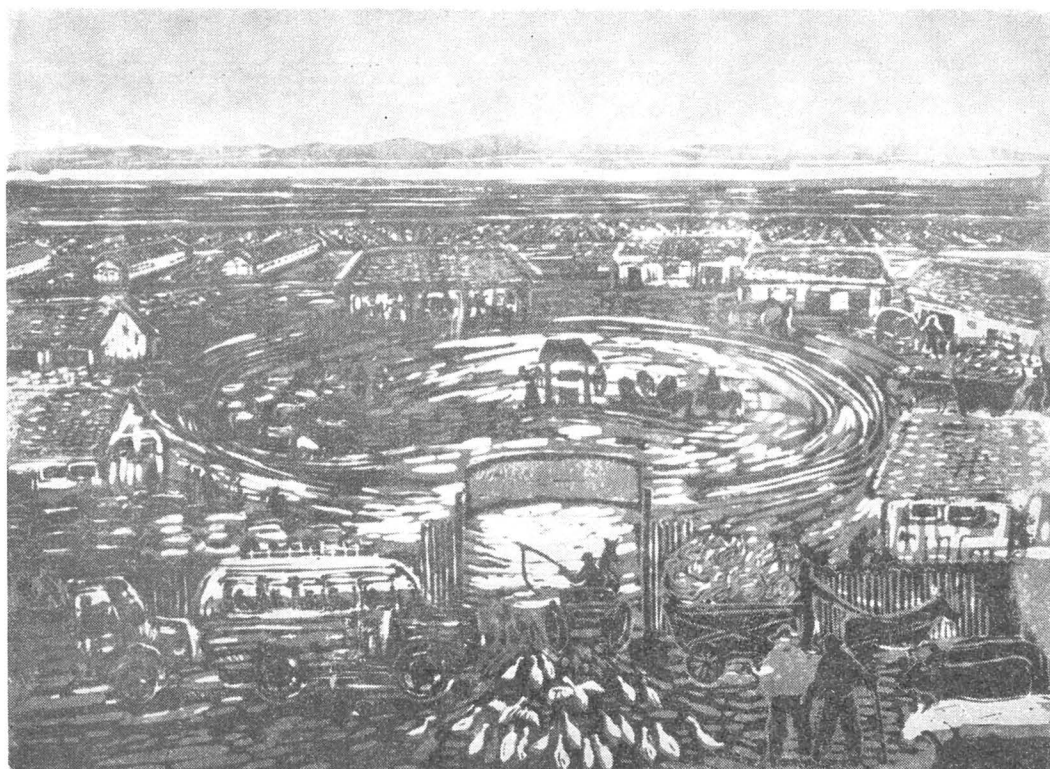


Fig. 11. — EMILIA DUMITRESCU: *Colectiva Făcăeni* (linogravură colorată).

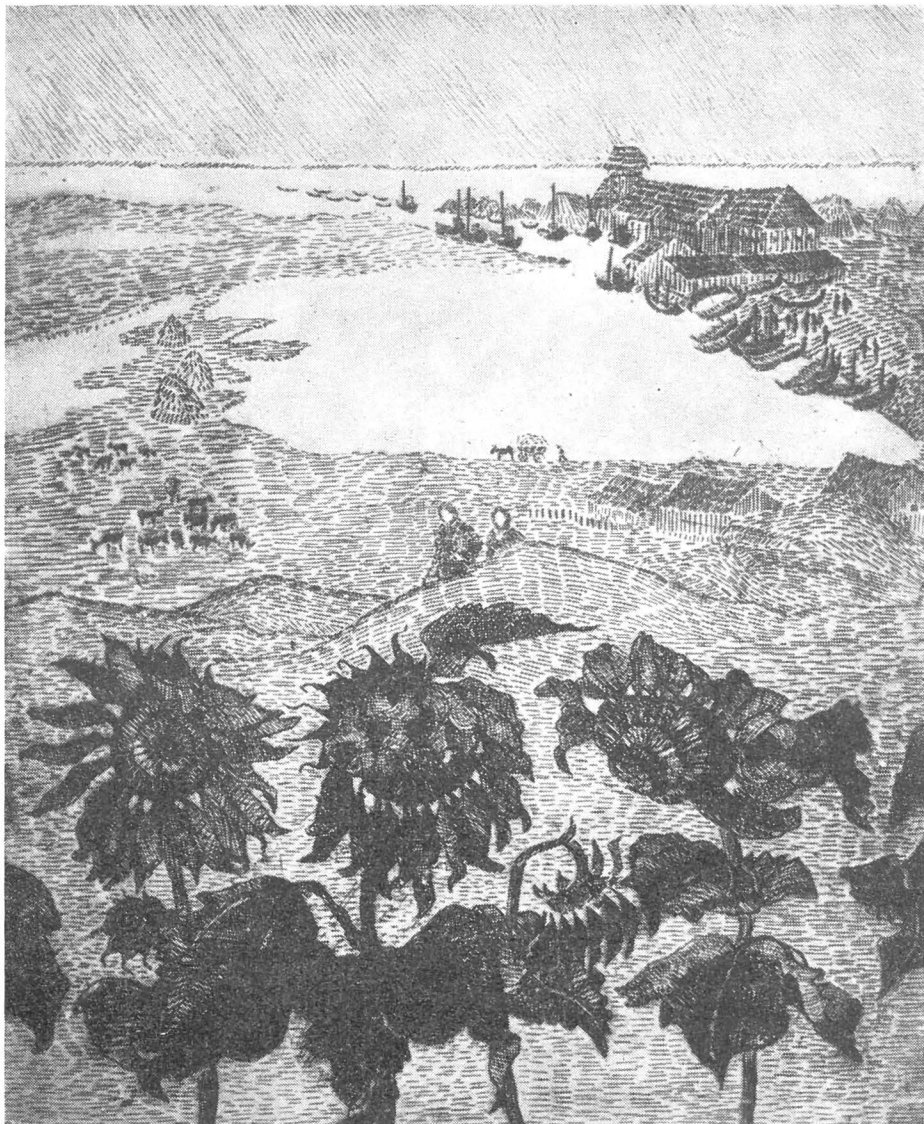


Fig. 12. — EMILIA DUMITRESCU: *Cherhanaua (acvaforte)*.

momente din lupta pentru libertate și democrație a poporului nostru, în vreme ce alte cicluri proslăvesc « Recolta », « Constructorii », « Pădurile de schele ». Orașului Victoria, ridicat în anii puterii populare, îi sînt dedicate aceste două din urmă gravuri în acvaforte din 1961, și tot acestei localități, îi sînt dedicate acvafortele « Visuri » și « Au construit », sau « Locul de muncă », « În parc » și « Copiii orașului ». Chirnoagă folosește metafore dinamice, îndrăznețe racursiuri, cadre neobișnuite, primplanuri cinematografice slujind de repoussoir imaginii principale, scoțînd în evidență conținuturile actuale ale operei prin șocarea atenției privitorului, care, atras de punerea în pagină originală, descifrează cu interes imaginile. Adeseori însă se vede și neajunsul ce decurge din îndrăgirea acestor formule. Gravorul lasă cîteodată impresia unui recurs la rețete, la formule prestabilite, repetînd unghiuri de vedere ce au făcut succesul unora din gravurile sale și tipuri



Fig. 13. — GETTA BRĂTESCU: *Ceaiărie la Jurilovca* (xilogravură).

(Foto N. Ionescu).

de compoziție care n-ar părea totdeauna necesare pentru traducerea conținutului respectiv. Superstiția «Blickfang»-ului îl stăpânește încă, dar se eliberează treptat de ea.

Dincolo de căutările formale se străvede însă, atât la artiștii pomeniți pozitiv mai sus, cât și la mulți dintre colegii lor de generație, dorința efectivă și legitimă de a exprima conținuturile noi de viață într-o formă adecvată, nouă de asemenea, interesantă și bogată în sugestii.

Monotipurile și linogravurile *Emiliei Dumitrescu* reiau în alt chip temele îndrăgite de Gheorghe Naum, gravorul vieții pescarilor din Bălțile Brăilei, de unde este originară și această artistă care nu se revendică însă de la nici un alt maestru în afara propriului său spirit de cunoaștere a oamenilor, locurilor și relațiilor de viață dintre om și loc geografic. Realitatea nouă se înscrie în lumea morilor de vânt și a cherhanalelor nu numai prin prezența combinatelor și fabricilor ce se construiesc aici, ci și prin noua psihologie pe care și-o forjează oamenii muncii din aceste meleaguri lacustre, atât de iubiți și atât de profund caracterizați în lucrările tinerei artiste. Gheorghe Adoc, bun desenator și încercat ilustrator de cărți, știe să pună de obicei la contribuție și în gravură experiența sa de viață — sporită pe măsura contactului cu realitatea, — pentru a da carnație imaginilor forjate. Dacă în unele

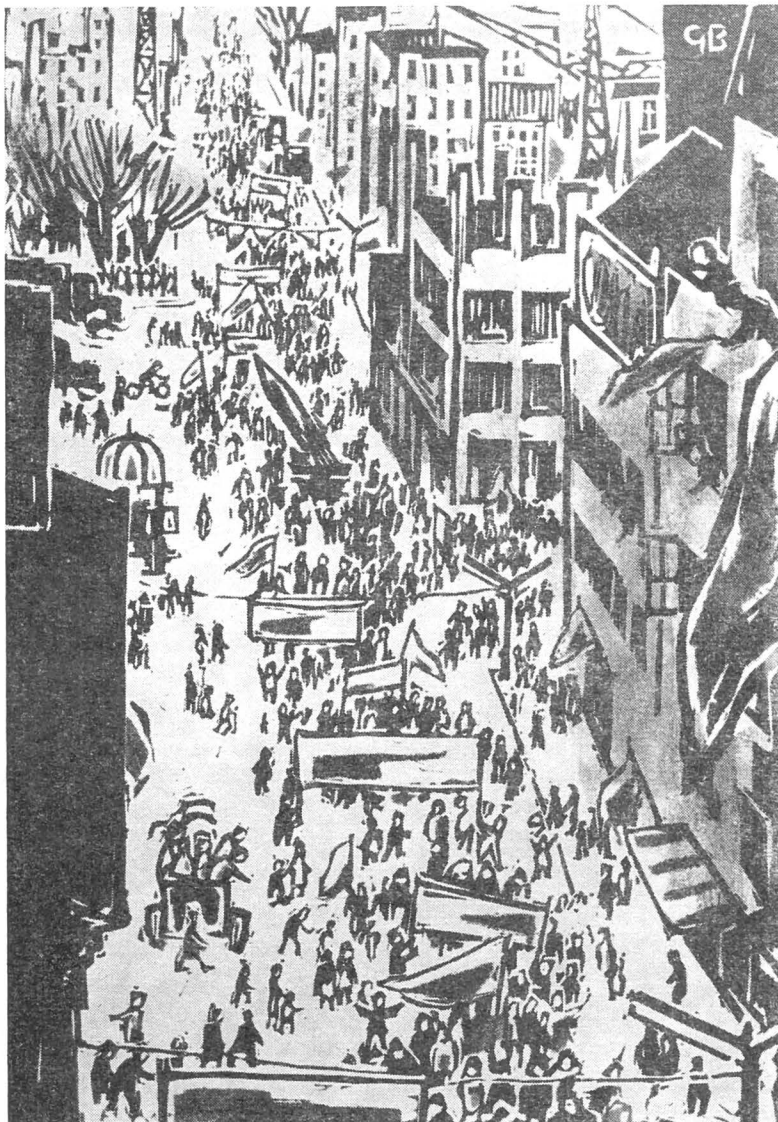


Fig. 14. — GETTA BRĂTESCU: *Manifestație* (xilogravură).
(Foto N. Ionescu).

lucrări (« Gărzi muncitorești », sau « Tipografie ilegală », ambele litografii din 1959), artistul este preocupat doar să-și « regizeze » scena după un soi de ordonanță scenică a compoziției, fără să ajungă însă a ne sugera, prin individualizarea portretelor de muncitori, care nu e izbutită, universul moral al celor ce săvârșesc acțiunile înfățișate, există în ciclul ultim pe care l-a produs cel puțin o lucrare a acestui tânăr artist, și anume « Adevărații acuzaatori », litografie de asemenea din 1959, inspirată din trecutul de luptă al Partidului, în care portretele muncitorilor comuniști, aduși pe banca acuzării, în 1933, la procesele intentate greviștilor, iau valoare de portrete tipice, definind categoria umană nobilă a luptătorului pentru libertate și dreptate socială. Scena izbutește să ne comunice cu putere de convingere un moment dramatic din istoria apropiată a României.

Aceeași dorință de a integra viziunea lumii noi ce ia naștere sub ochii noștri o vădese lucrările remarcabile ale altor artiști tineri, la diverse niveluri și cu mijloace stilistice foarte variate, potrivit individualității fiecăruia.

Foarte personale lucrări ale *Gettei Brătescu* dovedesc dotație întâi pentru tehnica linogravurii, unde, cu toate că merge pe linia policromiei, artista nu culege spice de pe ogorul lui Vasile Dobrian cum se întâmplă uneori cu mulți din cei care încearcă la noi gravura colorată. Viziunile de oraș inspirate din viața actuală a Capitalei (« Sărbătoare » și « Cursa Scînteii », 1959) au pentru noi farmecul surprinderii fizionomiei proprii, atmosferei și mișcării specifice a străzilor bucureștene. În « Natașa », « Țesătoare de plase », ori în « Ceainărie la Jurilovca » (1960), mijloacele gravurii sînt puse în slujba portretizării omului simplu, surprins în acțiunile lui cotidiene cu un simț al caracterizării psihologice care-l ridică la valoarea de tipic. În « Familia colectivistului » și « Parc la Leningrad », din 1960, Getta Brătescu pornește, cu plăcerea vădită de a mișca simplu, curb, creionul litografic, la o simplificare ce vine din necesități expresive. Pregnanța stilistică adusă din simplificarea conturelor, reduse la funcția lor definitorie în chip voit, este surprinzătoare la această tînără artistă, care « calcă a maestru », cum se spune popular; tensiunea generală a imaginilor ei vine și din claritatea ideologică a desenului, dar și din faptul că stilizarea și sinteza merg la ea pe linia sublinierii conținutului real, exprimînd într-un chip mai pregnant decît ar putea-o face viziunea analitică, adeziunea artistei la valorile noii lumi. Faptul e constatabil cu atît mai multă bucurie cu cît adecvarea aceasta a mijloacelor se vede din felul în care ele variază o dată cu temele. Departe de a recurge la rețetă, Getta Brătescu concepe în cu totul alt spirit, decorativ pur, de pildă ilustrațiile în lemn pentru « Nasredin Hoge », izbutind să aclimatizeze (fără nici o arhaizare programatică, ci doar printr-o vagă și simplă aluzie la sintaxa decorativă orientală) specificului artei persane, de caligrame line și decupaje de planuri plate, fără volum, — ca și cum ar fi o indicație că e vorba de livresc, — în vreme ce simplificările imaginilor luate din viața reală se reduc doar la conture și recursiuri, cu păstrarea unei intense corporalități, cu salvarea materialității concrete a figurilor.

Este ceea ce pare uneori să uite că e necesar tînărul *Vasile Celmare*, care, în cicluri litografice promițătoare cu titluri ca « Satul de azi » sau « Cuvîntul Partidului » (1960), ajunge să facă abstracție de carnația și densitatea volumetrică a obiectelor și figurilor umane, geometrînd, — de altfel inteligent, dar unilateral, pe două dimensiuni și fără măcar sugerarea puținței celei de-a treia, — de dragul convenienței formelor unele față de altele. Personajele sînt marcate doar, schemele lor ocupă locul potrivit în compoziție, dar sînt lăsate fără conținut, și fără soluție plastică, fără continuitate cu mediul, fără relații între ele. La Vasile Celmare, pictor de talent, ai în grafică net impresia că arsenalul mijloacelor sale se irosește în golul unor scheme neumplute de nimic, forma plastică preconceptută neîmbrăcînd ideea.

Ancorarea puternică în realitatea imediată și comentarea directă a fiecărei clipe semnificative a ei prin gravură este programul urmărit și de grupul gravurilor care în 1955 au înființat cenaclul din Petroșani. În acest centru important al regiunii miniere celei mai vechi și mai productive din țară, cîțiva tineri absolvenți ai institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj, printre care gravorii *Iosif Tellmann*, *Iosif Mathyás*, *Victor Szylvester*



Fig. 15. IOSIF TELLMANN: *Barajul* (linogravură colorată).

și Kalmánn Fodor, stabiliți acolo tocmai spre a-și putea practica arta cu maximă eficiență în mijlocul celor a căror viață și muncă o cîntă pe claviatura de alb și negru care poate fi atît de bogată cînd e mînuită cu știință și talent, au inițiat o mișcare de popularizare a gravurii, în special a celei în lemn și linoleum, dar și a litografiei, ce reeditează intențiile faimosului «Taller de grafica popular» din America Latină. Lupta eroică și anonimă a minerilor cu adîncurile întunecate ale subsolului din care extrag cu sîrg prețiosul cărbune, necesar atîtor industrii în plin avînt, se oglindește în gravurile acestora. Aspectele «Anilor de mizerie în Valea Jiului» (ciclul e semnat de Mathyás, dar și Tellmann abordează subiecte din luptele trecutului minerilor în «Greva de la Lupeni») alternează cu viața de entuziastă muncă de azi, însuflețită de dragostea de patrie și de conștiința vie a scopurilor înalte pentru care e dusă această muncă, în condițiile noi. «Între-

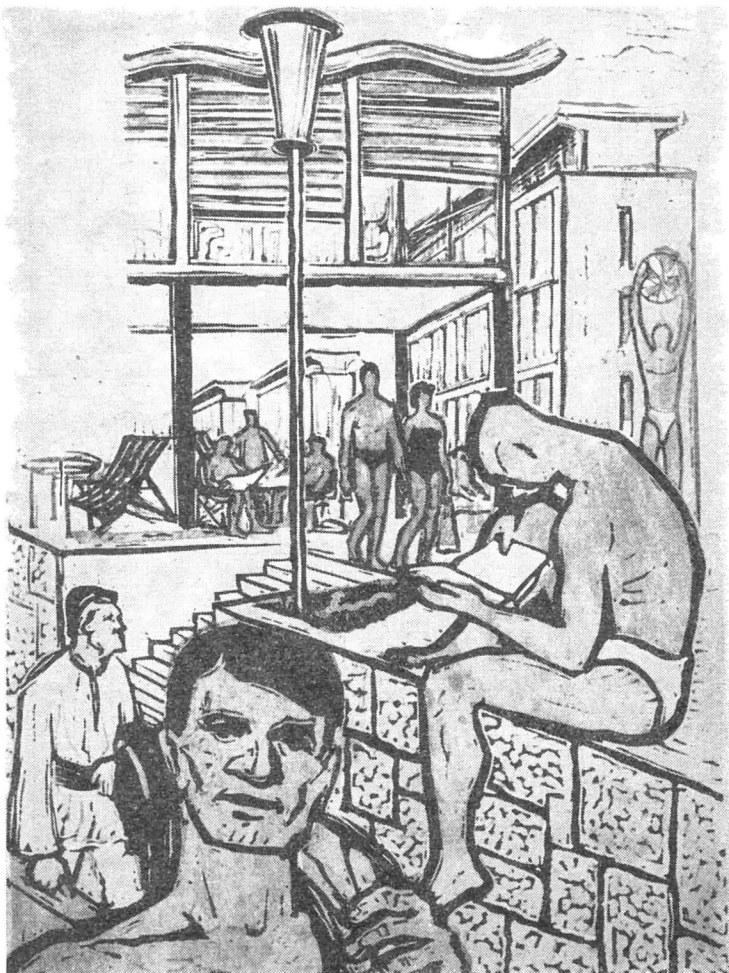


Fig. 16. — IOSIF TELLMANN: *Litoral* (linogravură colorată).

cerea tinerilor mineri» a lui Tellmann sau «Mîndru de echipa lui», sînt lucrări intrate în conștiința publicului, ca și chipurile minerilor fruntași crescuți de partid («Minerul fruntaș Ghioancă Sabin» a fost portretizat de Tellmann într-o xilogravură din 1960). Prin vibrația luminilor și dinamismul formelor din gravurile petroșenenilor, minerii din Valea Jiului își văd portretizate figurile, sigure de sine și de viitor, și viața, eliberată de exploatare, pe care o duc astăzi, cu amănuntele ei de epopee cotidiană. Extinzîndu-și acțiunea în celelalte centre ale Văii Jiului (Lupeni, Uricani etc.), grupul gravurilor îndrumază cercuri de artiști amatori recrutați dintre minerii locali, care au și produs opere vrednice de luat în seamă, îndreptățind speranța că, într-un viitor apropiat, ei vor fi în măsură să atingă măiestria profesioniștilor artei, ceea ce este de fapt unul din țelurile mișcării de artiști amatori în țările socialiste.

Dacă monotipul este gravură (într-un singur exemplar posibil) sau pictură cu placa, așa cum par să persiste unii critici a-l socoti, nu vom tranșa noi acum și aici. Urmînd convenției care-l relegă gravurii, vom consemna doar aportul a trei tineri care-l practică cu predilecție, *Iulian Olariu* (gravor



Fig. 17. — IOSIF TELLMANN: *Mineri* (xilografură).

și în linoleum, dar cu mai puțin succes), *Eugen Mihăescu* și *Simona Vasiliu-Chintilă*. Temele primului, luate din viața satului și a gospodăriilor agricole, se dovedesc a fi pînă în cele din urmă dejucate în linografură de insuficienta stăpînire a tehnicii, dar ajung să se coloreze cu o puternică notă de lirism în monotip, unde artistul e un virtuos al nuanțelor subtile, tranzițiilor muzicale și contrastelor de efect creatoare de atmosferă dramatică.

Simona Vasiliu-Chintilă gîndește însă în monotip, ca și în desenul acuarelat și lavat, mai puțin ca un grafician decît ca un pictor monumentalist ce-și face, desenînd, rezerve de subiecte pe care să le poată eventual relua și trata în stil mural, deprindere care-i vine din faptul că lucrează ca asistentă în cadrul catedrei de pictură monumentală de la Institutul de arte plastice «N. Grigorescu» din București. Barajul de la Bicz, hidrocentrala, fabrica de ciment Bicz cu cuptoarele ei, fabrica de celuloză de la



Fig. 18. — IOSIF MATHYÁS: *Greviștii* (litografie).

Piatra Neamț, fabrica de cherestea de la Vaduri, iată numai câteva din subiectele artistei care și-a găsit în monotip mai mult un pretext de a se exersa pentru pictură.

Foarte adecvate stilului graficii sînt în schimb monotipurile tînărului desenator *Eugen Mihăescu*, care în « Arestarea U.T.C.-istului » și în « Întoarcerea partizanilor din misiune » (ambele din 1961), apoi în ciclul ilustrațiilor la romanul *Reportaj cu ștreangul de gît* de Julius Fučik (din 1960), îmbină această tehnică cu rehosările de desen propriu-zis. Mihăescu denotă o mare inventivitate în cadrarele sale cu primplanuri puternic reliefate și cu adîncimi sugerate prin jocul dimensiunilor, în puneri în pagină pline de originalitate și gîndite plastic în sensul acestei specificități grafice a stilului. Monotipuri fără păstrarea vreunei intenții de grafism, ci dimpotrivă confundate cu acuarela, de un stil ilustrativ destul de îmbîcsit,

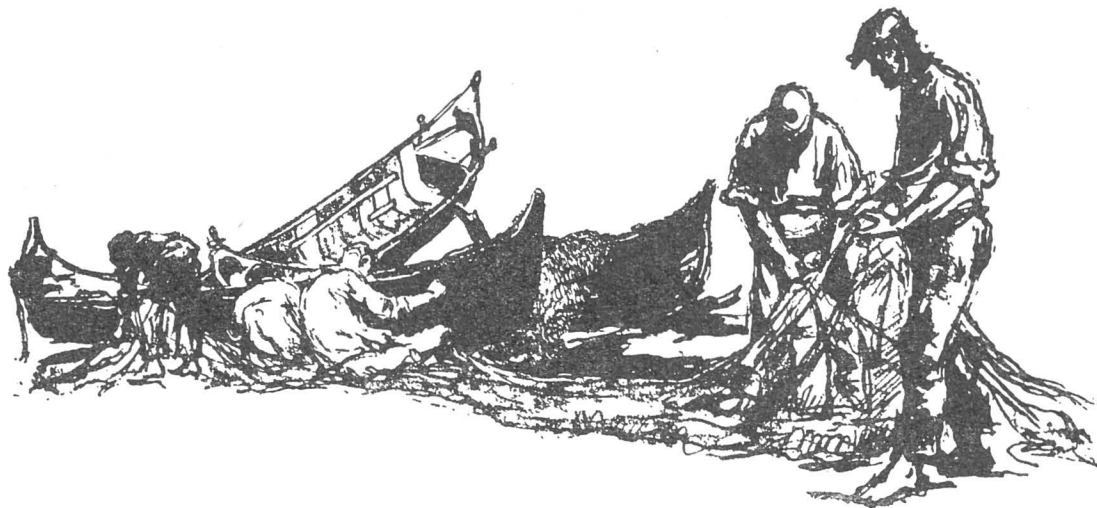


Fig. 19. — IOAN UNTCH: Năvodele (litografie).

(Foto N. Ionescu).



Fig. 20. — TRAIAN VASAI: Teatru în aer liber (litografie).

(Foto N. Ionescu).



Fig. 21. — TRAIAN VASAI: *În sat* (litografie).
(Foto N. Ionescu).

practica unii mai vîrstnici încercînd să prezinte aspecte peisagistice ale unor regiuni înnoite prin construcții industriale. În litografie, un harnic desenator cum este Ioan Untch și-a achiziționat o abilitate remarcabilă, cu toată egalitatea de tratament a temelor. Într-adevăr, fie că e vorba de « Muncitorii forestieri » sau « Țăpinarii » din 1956, fie că din viața pescarilor și-a inspirat ciclul din 1960, Untch recurge la un amănunțit analitic desen al personajelor, nu lipsit de știință, dar mult prea insistent, mergînd pînă la răcirea emoției, care nu reușește să ni se transmită decît atunci cînd stilul înțelege necesitatea renunțării la egalitatea de accent. Așa, de pildă, în litografia din 1960 intitulată « Din post în post », eclerajul divers, regizarea luministică a scenei din ilegalitatea Partidului conferă o deosebită putere de emoționare imaginii. Căile spontaneității de expresie par deschise, dimpotrivă, Ecaterinei Vlădescu-Drăganovici, în litografiile sale din 1961 (« Pentru prima dată la vot » și « Belșug » în special). Unul din cei mai remarcabili mînuitori ai litografiei este tînărul Traian Vasai, care nu folosește această tehnică decît spre a accentua prin ea caracterul de scriitură spontană a desenului său, pregnant în pofida mijloacelor extrem de reduse și de simple pe



Fig. 22. — HELLFRIED WEISS: « 1907 » (linogravură).

care le folosește, cu un minimum de elemente grafice, surprinzând stenografic esențialul unei atitudini, unui gest, unei figuri. Vasai individualizează personajele, abia schițate, și le învie sub ochii noștri cu întreaga lor biografie, fără să fie vreodată anecdotic. Faptul de viață modest (ciclul « Viața nouă a țăranilor muncitori » din 1959) este redat cu accentul pe conținutul semnificativ al noului în scena de gen, prin reducerea lapidară a scenei la esențialul relațiilor dintre personaje, în atitudini tipice, caracterizante. În linogravură, Vasai folosea aceleași abrevieri binevenite și dând un mare potențial expresiv imaginii.

De o forță expresivă deosebită ni se par, dar prin cu totul alte mijloace, gravurile lui Vasile Pinteș și cele ale lui Victor Zemlicka. În lucrările amândorura, inspirate din evenimente ale trecutului recent, din lupta clasei muncitoare de la noi pentru libertate, problemele compoziției grafice



Fig. 23. — VICTOR ZEMLICKA: *Înmormîntarea comunistului* (xilografură).
(Foto N. Ionescu).

cu caracter istoric își găsesc o rezolvare fericită. Astfel, la Vasile Pinte, în ciclul « Mișcarea muncitorească » din 1960, xilogravura folosește procedeele decupajului ecranelor, pentru a da amploare figurii comunistului, grupului celor ce constituie gărzile patriotice, sau momentului Eliberării. Pinte face definiția obiectelor și personajelor lizibilă prin simplificarea dozată a liniei și petei de negru, descoperă ritmurile adecvate transmiterii unui elan. După linogravuri ca « Înmormîntarea unui comunist » din 1960 (unde solemnitatea momentului reieșea pe de o parte din rigiditatea, ca de theorie, vădită de șirul ilegaliștilor în hainele vărgate ale întemnițaților din închisorile burgheze, șir de o monotonie voită spartă doar de roșul steagului în care este înfășurat cel căzut, iar pe de alta din expresivitatea chipurilor lor), după « Șantierul » său din același an, ce pune problema construcției, Zemlicka a încercat tehnica imprimării pe fondul lucios al unei foițe de aur, în « Vechi și nou », redînd în rezumat situația orașelor în care se demolează vechiul spre a face loc noilor edificii moderne. În « Naționalizarea », Zemlicka a folosit lemnul în lungul fibrei, într-o sobră compoziție cu mare răsunet afectiv.

În considerațiile de mai sus nu putea intra creația unor artiști din generația de mijloc, ca soții Fred Micoș și Elvira Micoș sau Victor

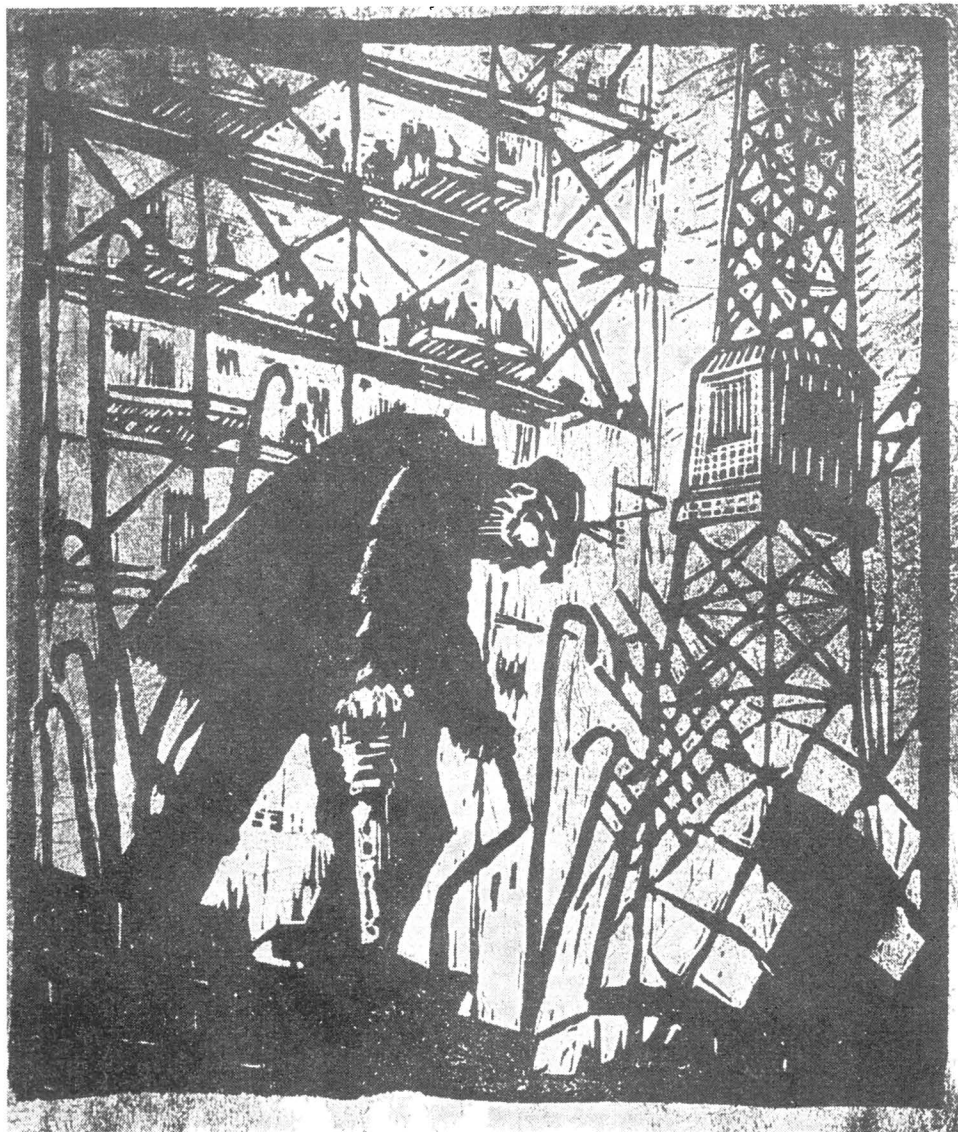


Fig. 24. — VICTOR ZEMLICKA: Noul și vechiul (linogravură pe foiță de aur).
(Foto N. Ionescu).

Rusu-Ciobanu și Natalia Rusu-Ciobanu, ieșeanul Ion Petrovici ori Ecaterina Vlădescu, Natalia Matei, harnici gravori cu lucrări vrednice de luat în seamă, dar care nu mai pot fi încadrați printre tineri. Chiar și în rîndurile acestora mai sînt artiști ca Mihai Danu, Xenia Eraclide-Vremir, Karola Fritz, Octav Grigorescu, Harry Guttman, Nicolae Hilohi, Hildegard Kremer, Lidia Mihăescu, Lipa Nathanson, Constantin și Maria Plăcintă, Alma Redlinger, Mircea Vremir, Clarette Wachtel, Alexandru Cristea, Viorica Cristea, și alții încă, ale căror lucrări contribuie la avîntul luat de tehnica gravurii în țara noastră în ultimul deceniu și jumătate. Lucrările acestora, ca și ale celorlalți analizați, vizibile în expozițiile anuale interregionale și regionale, ca și în cele în care artiștii se prezintă publicului individual, ne îndreptățesc să vedem tot atîtea trepte ale progresului gravurii romînești pe calea unei arte veridice, realiste,

caracteristică vremii noastre prin felul în care se răspunde masiv la solicitările actualității, mobilizatoare de conștiințe în cel mai înalt grad. Artă vie și legată de viață, gravura românească nouă își regăsește, în bună parte datorită creației tinerilor, rosturile ei firești, din totdeauna.

БОЕВАЯ ТЕМАТИКА В ГРАВЮРЕ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ РНР

Автор, рассматривая некоторые вопросы, связанные вообще с гравюрой, особенно подчеркивает тот факт, что в революционные исторические моменты представители этого жанра всегда занимали ярко выраженные демократические позиции. Возможность изготовления в большом количестве экземпляров, таких же «подлинных» как и сам подлинник, обеспечивающая гравюре широкое распространение в массах, позволяющая публике войти в непосредственную связь с произведением, без посредничества механической репродукции, всегда побуждала художников использовать различные технические средства гравюры для выполнения определенной «программы». Помимо специальных, определенных целей, гравюра направлена «в адрес», ибо она обычно изготавливается для определенной публики; затронутые гравюрой темы, а также и их эстетическое разрешение призваны осуществить определенные преобразования в сознании известных социальных категорий.

Большой идеологический потенциал этого вида изобразительных искусств по сравнению с другими видами, его быстрое проникновение в массы дают еще большее основание для признания эстетической ценности гравюры. Эстетика гравюры, продолжающая совершенствоваться до наших дней, позволяет, при социалистическом реализме, поднятие любого явления, взятого из животрепещущей действительности, на уровень высокого искусства с поэтическим звучанием. «Всеобщий идиом» (как Гойя называл гравюру) обладает действенностью и оперативностью.

В настоящее время в центре внимания румынских граверов и особенно молодых художников, учащихся граверной школы, стоят вопросы, касающиеся использования выразительных средств, которые позволили бы добиться максимального идеологического эффекта в гравюре, получившей при народной власти невиданное в истории румынского искусства развитие. Забота о назначении этого вида искусства, о его новом революционном содержании появляется у молодых румынских граверов как нечто достойное благородных традиций румынской гравюры. Аспекты новой жизни, все более и более насыщенные эстетическими ценностями по мере упрочнения ее этических основ, пробивают себе путь в гравюру молодых художников.

В статье анализируются, с точки зрения нового содержания и адекватности средств, работы целого ряда молодых граверов по дереву, на линолеуме, аквафорте, иглой и акватинтой, а также некоторые замечательные монотипы и литографии — произведения нового поколения, выросшего и утвердившегося после 23 августа 1944 года. Автор подчеркивает, что прогресс в сторону реализма, характерный для нашего времени, в отношении содержания, идет рука об руку с поисками художественного стиля.

LE THÈME SOCIAL DANS LA GRAVURE DES JEUNES EN ROUMANIE

RÉSUMÉ

Après un énoncé de quelques problèmes soulevés par la gravure en général, l'article souligne le caractère foncièrement démocratique que revêt cet art aux périodes révolutionnaires de l'histoire. La possibilité de tirer un nombre considérable d'exemplaires aussi «originaux» que le premier, laquelle assure à la gravure une large diffusion dans les masses et met le public en contact direct avec l'œuvre, sans l'intermédiaire de la reproduction mécanique, a de tout temps incité les praticiens des divers procédés de gravure à user des avantages de cette technique pour réaliser un «programme» défini. Outre ces buts précis, la gravure a également une destination non moins précise, s'adressant généralement à un

public déterminé: en effet, les thèmes abordés aussi bien que leur solution esthétique sont appelés à susciter des transformations dans la conscience de certaines catégories sociales.

Un potentiel idéologique supérieur à celui des autres branches des arts plastiques ainsi que sa pénétration rapide dans les masses contribuent aujourd'hui à la faveur dont jouit la gravure.

L'esthétique de la gravure, constamment perfectionnée jusqu'à nos jours, permet, dans le cadre du réalisme socialiste, d'élever n'importe quel sujet, pris dans l'actualité vivante, au rang du grand art et de lui conférer des valences poétiques. «Idiome universel», selon le terme de Goya, la gravure est un art efficient et agissant. Les modalités dont elle dispose pour atteindre au plus haut degré d'efficience idéologique préoccupent les graveurs roumains d'aujourd'hui, et tout particulièrement ceux de la jeune école de gravure qui, sous le régime de démocratie populaire, a pris un essor sans précédent dans l'art roumain. Le souci du « message », du contenu idéologique neuf et révolutionnaire est, chez les jeunes graveurs roumains, en tout point digne des hautes traditions de cet art. Les aspects de la vie nouvelle de plus en plus imprégnés de valeurs esthétiques, à mesure que se consolident ses fondements éthiques, trouvent place dans les œuvres des jeunes artistes roumains.

L'auteur de l'article analyse au point de vue de la nouveauté du contenu et des moyens utilisés en vue d'une expression adéquate, les œuvres de quelques jeunes graveurs: — gravures sur bois et linoléum, pointes sèches, eaux-fortes et aquatintes, ainsi que quelques lithographies remarquables des artistes de la nouvelle génération qui s'est formée et affirmée après le 23 Août 1944, toutes ces œuvres attestant que chez eux le progrès vers le réalisme du contenu, caractéristique de notre époque, va de pair avec la recherche d'un style.

CARACTERE ÎNRUDITE ÎNTRE PORTUL POPULAR ROMÎN ȘI CEL SLOVAC

de ROMULUS VULCĂNESCU



Studiile istorice comparative ale relațiilor artistice reciproce dintre popoarele conlocuitoare, vecine sau apropiate constituie o necesitate crescîndă a științei vremurilor noastre. Fără cunoașterea datelor mai importante care precizează la un popor extinderea și intensitatea unor fenomene de artă nu se poate întreprinde o cercetare temeinică de istorie a culturii populare. De asemenea, fără cunoașterea acestor date nu se poate stabili interdependența genetică, autenticitatea și valoarea fenomenelor artistice populare respective.

Printre relațiile artistice reciproce dintre popoarele apropiate, care prezintă un interes particular pentru studiul dezvoltării costumului popular regional romînesc, sînt și relațiile romîno-slovace. Problema acestor relații a fost în parte sesizată în unele lucrări anterioare de specialitate. Noi însă ne propunem să o prezentăm în lumina ultimelor cercetări de istoria artei, într-un mod mai dezvoltat.

Pentru determinarea în timp și spațiu a genezei și caracterului acestor relații artistice romîno-slovace, în prima parte a studiului vom urmări, pe cît posibil, fundamentarea istorică a problemei. Cînd și cum s-a stabilit în mod concret un contact cultural între romîni și slovaci? Este acest contact secundat sau dublat mai apoi de o conviețuire parțială și care este baza social-economică a acestor forme de viață istorică comună între romîni și slovaci?

După determinarea aspectelor particular-artistice ale acestor relații, vom trece la prezentarea de ansamblu a structurii istorice a costumului popular al fiecăruia din cele două popoare apropiate în spațiu și prietene, analizînd, din perspectiva transformărilor, în ce constă aportul artistic adus de romîni în costumele unor regiuni slovace și de slovaci în costumele populare regionale romîne.

I. DATE ISTORICE ASUPRA PROBLEMEI

Elementele comune portului romîn și slovac sînt rezultatul unei lungi istorii culturale legate de comunitatea de viață a ambelor popoare. Stratigrafic privindu-le, aceste elemente se datoresc unor repetate sedimentări

culturale provenite din influențe frecvente și reciproce, influențe asimilate diferit și transformate cu timpul în bunuri culturale proprii fiecărui popor, luat în parte.

Printre elementele culturale comune cu valoare de substrat, în zona Carpaților nordici, sînt cele preslave: străvechi ilirice¹, celtice², scitice³, sarmatice⁴ și dacice⁵. Ele intră în compoziția culturală a celor mai multe popoare din această regiune. Datorită amestecului și sintezei lor, încep să apară la popoarele din Carpații nordici noi trăsături culturale comune, atât în cultura materială cît și în cea spirituală. Acum se fixează în linii mari croiul pieselor mai importante de port (al căciulii, cămășii, pantalonilor, catrinței sau fotei, al cojoacelor și opincilor). Din străvechiul costum al populațiilor din Carpați, românii au păstrat elemente de croi mai mult decît slovacii, datorită probabil faptului că s-au format și au trăit în centrul de gravitație economică al acestei regiuni.

Alte straturi generatoare de elemente comune în portul popular român și slovac se datoresc vechilor slavi. Aceștia intră ca parte constitutivă în compoziția etnogenezei a poporului român⁶ și ca parte determinantă în compoziția poporului slovac. Caracterul straturilor culturale slave pentru români a putut fi determinat istoricește: unele sînt de aspect sudic⁷, altele răsăritean⁸, și altele apusean⁹.

Pe lîngă alte modificări aduse în compoziția unor forme de cultură materială, trebuie pomenite și acelea referitoare la portul popular străromînesc, pe atunci în formație. De astă dată intervin unele modificări parțiale, datorită probabil unui aport nou în comprehensiunea artistică și unor noi metode și procedee tehnice de creație aduse de vechii slavi în regiunea Carpaților.

Peste aceste elemente vechi slave de port popular, devenite mai tîrziu bunuri comune poporului român și slovac, se suprapun mereu elemente noi, pe trepte diferite de dezvoltare social-economică: elemente culturale romînești în unele zone slovace și elemente culturale slovace în unele zone romînești. Aceste elemente culturale se datoresc pe de o parte, unor deplasări lente de populație, efectuate tîrziu între români și slovaci și, pe de altă parte, așezării, conviețuirii și asimilării parțiale a acestor populații deplasate în masa popoarelor majoritare român și slovac. În procesul conviețuirii și mai ales al asimilării, populațiile deplasate și-au pierdut individualitatea etnică, transmitînd unele din caracterele lor culturale. În expunerea noastră ne vom ocupa îndeosebi de acest aspect particular al studiului elementelor comune portului popular român și slovac, de schimburile și influențele reciproce, de aporturile creatoare reciproce.

¹ *Istoria universală*, red. resp. I. P. FRANȚEV, trad. din rusă de un colectiv, sub îngrijirea conf. univ. V. COSTĂCHEL și conf. univ. AL. VIANU, vol. I, Buc., 1958, p. 629; *ibidem*, vol. II, Buc., 1959, p. 122—123 (harta etnică a Europei în sec. V—IV î.e.n.).

² JAN FILIP, *Keltové ve střední Evropě*, Praga, 1956, p. 542.

³ JAN EISNER, *Slovensko v pravěku*, Bratislava, 1933, p. 164—166.

⁴ A. D. UDALȚEV, *Племена Европейской Сарматии II в.н.э.*, în *Совет. Этног.*, 1946, nr.

2, p. 41—50.

⁵ A. TOČÍK, *K otázké osídlení juhozápadného slovenska na zlome letopočtu*, *Archeologické rozhledy*, 1959, VI, p. 843.

⁶ *Istoria Romîniei*, vol. I, Buc., 1960, p. 728 și urm.

⁷ *Idem* p. 746.

⁸ *Ibidem*.

⁹ P. OLTEANU, *Aux origines de la culture slave dans la Transylvanie du Nord et le Maramureș*, în *Romanoslavica*, III, Buc., 1958, p. 169—197; *Istoria Romîniei*, vol. I, Buc., 1960, p. 744, 746.

Și, în fine, cele mai recente straturi sînt cele datorate culturii germane, care a exercitat, direct sau indirect și prin cultura maghiară, o influență paralelă, concomitentă și similară atît asupra romînilor cît și a slovacilor. Prin ea s-au introdus în regiunea etnografică a Carpaților, la cele două popoare, în ocazii determinate, unele simplificări practice în costumele populare romîn și slovac, care au uniformizat gustul, au generalizat unele piese de port în dauna altora, fără ca prin aceasta să modifice structura de ansamblu, atît a portului popular local romînesc, cît și a celui local slovac.

Studiul elementelor comune portului popular romîn și slovac capătă un aspect deosebit dacă privim procesul cultural de schimburi, contaminări și influențe reciproce, mai precise între romîni și slovaci, începînd din secolul XV—XVI încoace. Legăturile social-economice între aceste două popoare și procesul cultural reciproc de influențare se desfășoară în urma unei duble deplasări de populație: deplasarea unor păstori romîni din Transilvania și Moldova spre nord, în Slovacia, începînd din secolul al XIV-lea (numită de etnografia slovaci «migrație păstorească») și o deplasare de muncitori slovaci din Slovacia de răsărit și centrală spre sud, în Crișana și Banat, începînd din secolul al XVIII-lea (numită de lingviștii romîni «colonizare slovacă»).

Aceste deplasări de populație, produse în direcții opuse, s-au desfășurat în condiții istorice și din motive economice deosebite și au cuprins pături sociale diferite, ceea ce înseamnă că ele au avut numai un caracter aparent de reciprocitate. Cum se va vedea îndată, deplasarea și așezarea păstorilor romîni în Slovacia și Moravia a fost efectul unei așa-zise «emigrații prin transhumanță» și uneori prin surplus de populație, pe cînd deplasarea și așezarea muncitorilor slovaci în Crișana și Banat — efectul unei dislocări forțate de populație, în urma unei politici feudale de utilizare a brațelor de muncă excedentare, în zonele cu deficit de muncitori forestieri, agricoli și industriali (pentru întreprinderile industriale atunci în formație).

DEPLASAREA ȘI AȘEZAREA UNOR PĂSTORI ROMÎNI ÎN SLOVACIA

Problema deplasării și așezării unor păstori romîni în Slovacia este cunoscută în literatura cehoslovacă de specialitate sub numele de «colonizarea valahă». Asupra transhumanței romîne din Slovacia și Moravia s-au scris multe lucrări¹, în care s-a încercat să se cuprindă problema din toate punctele de vedere: istoric, etnografic, lingvistic etc. Unele lucrări au exagerat importanța acestei așa-zise «colonizări», altele au neglijat-o, subestimat-o sau negat-o. Felul cum a fost tratată problema în etnografia cehoslovacă burgheză nu putea duce la o rezolvare științifică satisfăcătoare. Cercetări complexe au început să fie efectuate de etnografia cehoslovaci abia în zilele noastre, pe baza metodei materialist-istorice. Recent Josef Macůrek² a reluat și repus în discuție «originea romînilor» din Slovacia și Moravia și a

¹ A. KAVULJAK, *Valassi na Slovensku* (Sbornik na počest J. Skultetyho, 336), Martin, 1933; P. CARAMAN, *Obrzed Koledowania u Slowian a Rumunov*, Krakovia, 1933; D. CRÎNJALĂ, *Rumunské vlivy v Karpatech*, Praga, 1938; V. DA-

VIDEK, *Ossidleni Tesinska Valachy*, Praga, 1940; R. BEDNARIK, *Pastierske rezbarske umenie*, Bratislava, 1956 etc.

² JOSEF MACŮREK, *Valaši v Západních Karpatech*, Bratislava, 1959.

«colonizării române din Carpații de est », din secolul al XV-lea și pînă într-al XVIII-lea, în lumina celor mai noi date istoriografice. Cîteva concluzii istorice trase de Josef Macůrek ne vor servi drept premise în cercetarea întreprinsă în această privință, în studiul de față.

Dacă unii învățați cehoslovaci au susținut că o parte din păstorii români s-au deplasat și așezat în Slovacia din secolul al XIV-lea, Josef Macůrek afirmă că primele documente care pomenesc de acești păstori în Slovacia de vest provin din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Însă trebuie precizat că la sfîrșitul secolului al XV-lea nu e vorba decît de unele cazuri izolate de deplasare și așezare, faza principală a deplasărilor și așezărilor păstorilor români în Slovacia de vest începe în secolul al XVI-lea și al XVII-lea.

În ce constă, după istoriografia cehoslovacă marxistă, « colonizarea valahă »? Această denumire vrea să însemne înainte de toate, după explicațiile lui J. Macůrek, o emigrare de păstori români, care făceau transhumanță în Carpații de est și prin transhumanță s-au stabilit mai tîrziu în Slovacia, din cauza unor condiții de viață montană mai favorabile decît în propria lor țară. Și, în cele din urmă, denumirea aceasta vrea să însemne o așezare a tăietorilor de păduri și deștelinătorilor de pămînturi noi în zone sălbatice de munte. Uneori aceste două aspecte ale așezărilor unor păstori români în Slovacia au fost simultane. Din această cauză termenul în discuție a primit în Cehoslovacia două sensuri indigene oarecum deosebite de cel etnografic românesc: unul mai vechi, profesional, de cioban și altul mai nou, general, de țăran muntean. În prima accepție, mai ales, termenul de « valah » arată o dependență etnică, generică, care și-a pierdut calitățile românești cu timpul. După însăși constatarea lui Josef Macůrek, păstoriile români s-au deplasat, etapă cu etapă, cu turmele lor, pînă au atins unele puncte din Moravia de est și de centru. Pe măsură ce înaintau spre est, erau supuși unor noi influențe, ucrainene, poloneze și slovace. Procesul de slovacizare a elementelor în deplasare, a păstorilor români, se întretaie cu procesul de transmitere în mediul slovac a unor manifestări de cultură materială și spirituală românească.

Josef Macůrek susține că, deși păstoriile români s-au slovacizat, multe trăsături caracteristice pentru români au subzistat și au avut o influență locală în Slovacia. Așa se explică, cum din această perioadă au supraviețuit unele elemente de cultură provenind de la păstoriile români așezați și asimilați în Slovacia: nume întrebuițate în viața păstorească, în fabricarea produselor lactate, denumiri relative la obiceiuri juridice, la locuri din munți etc. De la aceste succesive deplasări și așezări pastorale de români au rămas în Slovacia, arată Josef Macůrek, încă din secolul al XVII-lea, urme scrise în următoarele puncte:

a) în Slovacia de nord-vest, în domeniul Butadin și Streono, după cum reiese din actele urbane din 1658, 1662 și 1690 și din corespondența oficială între instituțiile feudale din această perioadă. E de la sine înțeles că vechimea transhumanței este luată în acest caz după vechimea menționării ei în documente scrise;

b) în sudul « țării » Tesin, în ducatul Tesin și în domeniul Prydek;

c) în Moravia de est, în domeniul Hukvaldy, în Vsetin, Roznov, Mezirici, în Brumovo, în Moravia de est în domeniul Holesov și Bistrice;

d) și în alte mici enclave premontane, analoge celor din Polonia de est¹.

Așezarea și asimilarea unor păstori români în Slovacia a dus și difuzat în mediul popular slovac forme de cultură românească: elemente de limbă, obiceiuri, port popular etc. Unele din aceste forme de cultură materială românească au fost însușite și prelucrate de cultura slovacă, devenind astfel un bun comun pentru unele regiuni și zone etnografice.

DEPLASAREA ȘI AȘEZAREA UNOR MESERIAȘI ȘI MUNCITORI SLOVACI ÎN CRIȘANA ȘI BANAT

Problema deplasării și așezării unor muncitori și meseriași slovaci pe teritoriul patriei noastre este cunoscută în literatura românească de specialitate sub numele de «colonizarea slovacă». Pe teritoriul României există o populație slovacă, în parte încă distinctă ca atare, așezată în două zone ale țării: Crișana și Banat. Unele mici resturi de populație slovacă se găsesc și în nordul Transilvaniei, în țara Oașului.

Deplasarea de populație slovacă în Crișana și Banat este mult mai recentă decât deplasarea păstorilor români în Slovacia. Cu studiul ei s-au ocupat câțiva cercetători, printre care R. Urban², Emil Vrabie³, Pandele Olteanu⁴ și alții.

După ultimele cercetări întreprinse de Pandele Olteanu, se găsesc în Republica Populară Română trei grupe reduse de slovaci:

a) slovaci de răsărit, care s-au așezat în regiunea Crișana, comunele Marghita, Aleșd, Șimlăul Silvaniei, în secolul al XVIII-lea;

b) slovaci veniți din sudul Slovaciei centrale, care s-au așezat în Banat, în secolele XVIII—XIX, în Naclad, Butin, Vucova și Cipăr;

c) horniați, care sînt ucrainenii slovacizați veniți din Slovacia de răsărit în secolul al XIX-lea și s-au așezat în Banat, în Peregul Mare, Nădlac, Semlac, Butin.

Slovacii din Bihor sînt proveniți din secolul al XVIII-lea (1790), fie, în număr mic, ca refugiați în urma persecuțiilor religioase și a luptelor dintre catolici și protestanți, fie, în număr mai mare, strămutați forțat de feudații unguri ca să muncească pe latifundiile lor, la defrișarea pădurilor din munți. Cei strămutați cu forța au fost așezați în comunele Bodonoși (Budoii), Bor-mulaca și Vărzari.

«Partea centrală și sud-vestică a munților Bihor a fost populată cu slovaci din nordul Slovaciei răsăritene», susține Pandele Olteanu, aduși nu numai pentru defrișarea pădurilor, ci și pentru fabricarea sticlei și a potasiului, denumit pe acea vreme «grăsime de cenușe». Informațiile culese pe teren, ca și izoglosele caracteristicilor lingvistice, cercetate de Pandele Olteanu pentru slovaci din Sinteiu, arată că aceștia au venit din răsăritul Slovaciei,

¹ KAZIMIERZ SAYSS-TOBIEZYK, *In der Hohen Tatra*, Varșovia, f.a.

² R. URBAN, *Cehoslovaci v Rumunsku*, Buc., 1930.

³ EMIL VRABIE, *Privire asupra localităților cu graiuri slave din R.P.R.*, în *Romanoslavica*, VII, Buc., 1962.

⁴ PANDELE OLTEANU, *Numiri slave în Transilvania de nord*, în *Limbă și literatură*, vol. III, 1957, p. 190; idem, *Dialectele slovace din R.P.R.*, în *Romanoslavica*, VII, 1962; idem, *Contribuții la relațiile romîno-slovace pînă în secolul al XV-lea*, com. în Sesiunea științifică, Facultatea de filologie, Universitatea București, 1962.

din comunele Sariș și Gemer, regiunea Zemplin; de asemenea, tot din regiunea Zemplin au venit și slovacii din Valea Tarnei sau Jidaren și Valea Ungurului. Asupra provenienței celorlalte sate cu slovaci din Crișana studiile sînt în curs de efectuare.

Slovacii din Banat au fost aduși în aceleași condiții ca și cei din Crișana, tot ca brațe de muncă, de astă dată mai mult pe ogoare întelenite sau terenuri improprii și degradate, precum și în unele întreprinderi industriale, pe atunci în construcție. Majoritatea au fost strămutați din Slovacia centrală și unii chiar din cea de nord, din Orava.

Politica de colonizare a slovacilor pe teritoriile românești sub dominația austro-ungară, întreprinsă de împăratul Iosif al II-lea, urmărea un scop economic, la început defrișarea de păduri pentru mărirea proprietății feudale agricole, iar mai apoi pentru crearea unor așezări industriale, și, totodată, un scop politic, dislocarea din masa etnică și împrăștierea slovacilor într-o regiune neslavă, cu intenția unei duble deznaționalizări, a slovacilor și a romînilor astfel amestecați.

Mici enclave slovace se cunosc și în țara Oașului¹, însă despre acestea nu avem date suficiente care să ne permită tratarea lor deosebită în partea istorică a cercetării noastre.

Slovacii colonizați astfel în Crișana și Banat s-au ocupat cu pădurăritul, agricultura, munca industrială, și cu unele meșteșuguri sătești. În aceste zone, pe lîngă drotărit, meșteșug în acea vreme prin excelență slovac, au înflorit și meșteșugurile prelucrării lemnului și fierului, ale prelucrării pietrei și lutului, ale prelucrării pieilor etc. Multe sate specializate în meșteșuguri sătești din Crișana de nord-est aveau în nucleul lor, pe lîngă meșteșugari romîni, și meșteșugari slovaci. Tot dintre slovaci s-au recrutat și unii negustori-vraci, vînzători de uleiuri medicinale.

Colonizarea slovacă în Crișana și Banat a adus și ea la rîndul ei și a difuzat în mediul local romînesc forme de cultură slovacă: elemente de limbă, obiceiuri, meșteșuguri sătești, port popular etc. Unele din aceste forme de cultură populară slovacă au fost asimilate și prelucrate în cultura locală din Bihor și Banat și, de aici, difuzate și asimilate parțial în unele zone limitrofe.

II. CARACTERELE GENERALE ALE COSTUMULUI POPULAR SLOVAC

Cum din punct de vedere geografic Cehoslovacia este o țară de munteni, iar din punct de vedere economic o țară industrială, înseamnă că, în ansamblul lui, costumele populare cehoslovace va prezenta două aspecte distincte: unul muntenesc, legat de ocupațiile și meșteșugurile de la munte, și altul industrial, în continuă prefacere structurală, legat de munca în întreprinderile industriale tot mai dezvoltate, din zonele de dealuri și șes.

În formele tradiționale ale costumului oamenilor de la munte s-au utilizat, în general, pînă în vremea noastră, materiale produse la domiciliu, pe cînd în formele costumului muncitorilor din fabrici și uzine s-au folosit materiale provenite din industria textilă modernă și urbană². Din cauza

¹ EMIL VRABIE, *Harta graiurilor slave în R.P.R.*, Asociația Slaviștilor din R.P.R., Buc., 1960.

populaire du textile dans les pays de Bohême, Praga, 1956, p. 42.

² ANTONIN VÁCLAVÍK și JAROSLAW OREL, *L'art*

dezvoltării industriei textile cehoslovace, materialele textile produse în fabrici au început să fie întrebuințate tot mai mult și la confecționarea costumului tradițional. Produse de lână, de in și cânepă au fost treptat înlocuite cu produse de bumbac și chiar fire sintetice.

Marea varietate de costume populare regionale, datorită diferitelor stadii de viață economică, socială și culturală din fostul stat cehoslovac, fac ca în actuala Republică Socialistă Cehoslovacă portul popular să se împartă în două mari zone distincte: o zonă vestică și una estică, a căror linie de demarcație morfologică și stilistică trece cam pe la mijlocul Moraviei. În zona vestică predomină multe influențe istorice de cultură occidentală. Reflexele barocului, rococoului, empirului etc. străbat pînă în structura costumului ceh și morav. În zona estică «numeroase elemente antice venite prin intermediul popoarelor din Carpați», cum susține Antonin Václavík, alcătuiesc substratul vechi, oriental, peste care se adaugă apoi straturi noi de influențe ucrainene, poloneze, romîne, maghiare și germane. Din această zonă face parte costumul popular slovac.

Pentru populația slovacă, mai mult decît pentru cea cehă și moravă, «împodobirea a jucat un mare rol». Slovaci și-au conservat pînă în secolul nostru minunatul lor costum național. «Femeile sînt îmbrăcate în alb, de unde vine și numele de sex alb (*«biele pohlavie»*). În Ungaria (din care făceau parte pînă în primul război mondial) slovacii erau numiți *«feher nép»* (poporul alb), de astă dată din cauza frăgezimii tenului lor»¹ în concordanță cu prospețimea costumului alb imaculat. Albul predomină atît în costumele femeiesc, cît și în cele bărbătesc. El este nu numai elementul de fond al oricărui costum, ci și elementul decorativ prin excelență. Culorile suprapuse pe alb, sub formă de broderii, aplicații și garnituri etc., valorifică mai mult fondul alb decît gama cromatică utilizată pe alb. Această aviditate plastică după alb merge, la bărbați și femei, de la piesele de acoperit capul pînă la încălțăminte.

Impresia generală de prospețime și puritate pe care ți-o lasă costumele populare slovace crește o dată cu analiza tipurilor de costume. Costumele albe nu este numai de ceremonial sau de sărbătoare, ci și de muncă (la stîină, la pădure, pe ogoare), nu este numai un costum sezonier, de vreme frumoasă, ci și de vreme rea.

Și în Slovacia, ca și în România, costumele populare evoluează în mod deosebit la femei și bărbați. Costumele femeiesc se menține, totuși, în general, mai autentice, mai conservatoare, de aceea transformările lor sînt mai lente și pe linia inovației în tradiție. Costumele bărbătesc evoluează mai rapid, pe linia adaptării continue la condițiile noi de muncă, economico-sociale. Procesul de transformare a costumului popular slovac, ca de altfel și al celui popular român, se desfășoară provocat de două categorii de cauze: unele interne, de continuă adaptare la formele tot mai complexe de muncă și viață socială modernă, și altele externe, de influențe tehnice, împrumuturi sau de modă, provenite de la popoarele cu care conviețuiesc sau se găsesc în contact direct de vecinătate. În ambele cazuri, procesul de transformare începe cu piesele auxiliare de port popular, cu accesoriile și podoabele, și trece cu timpul la piesele de structură ale costumului.

¹ A. A. RACINET, *Le costume historique*, vol. VI (1888), partea *Les Slovaques*, pl. HJ, nr. 9,

fără numerotarea paginilor.

Așezarea și asimilarea unor păstori români în Slovacia, în zonele pomenite mai sus, a schimbat uneori aspectul de ansamblu, alteori unele aspecte de amănunt ale unor costume regionale slovace, ca și ale unor costume profesionale slovace (costumele ciobănești, ale pădurarilor și micilor agricultori de pe terasele înalte ale munților).

III. ELEMENTE ROMÎNEȘTI ÎN PORTUL POPULAR SLOVAC

O analiză sistematică a pieselor de port slovac, în care se întrevăd unele caractere analoge cu portul popular românesc, ne va face să înțelegem mai bine care sînt « caracterele înrudite » la care ne referim și ce valoare prezintă ele pentru studiul evoluției costumului român și a celui slovac. În această privință vom utiliza materialele expuse sau depozitate în unele muzee etnografice din Cehoslovacia și România, studiile etnografice redactate pe marginea problemei corelațiilor și influențelor culturale reciproce și documentarea de teren întreprinsă de noi.

Costumul tradițional slovac, în bună parte dispărut astăzi, mai poate fi reconstituit după unele urme din costumele regionale existente în Slovacia, ca și după asamblarea unor piese vechi, izolate, păstrate în muzeele din Martin, Bratislava și Roznov. În unele din aceste reconstituiri, cîteva elemente mai vechi din costumul slovac amintesc și de împrumuturi și influențe romînești¹ (fig. 1, 2 și 3).

În legătură cu acoperirea capului, remarcăm la slovacii din nordul și din vestul Slovaciei căciula de tip carpatic («čapica»). Uneori această căciulă e purtată mocănește, adică turtită pe o parte, alteori clopănește, adică înfundată simetric pe fund (în sudul Oravei). În Slovacia centrală se remarcă o anumită formă de pălărie ciobănească, care în limbajul slovac se și numește pălărie romînească («valassky klobuk»). Slovacii își împodobesc capul cu broboade a căror înnodare e de o varietate tehnică deosebită², în cadrul întregii regiuni carpato-balcanice (ex. «conțe hore» și «conțe dole»).

Rar unii bătrîni din Ocova (Slovacia centrală) se mai piaptănă cu moațe («kečky») împletite simetric pe dreapta și pe stînga capului, două cîte două (fig. 4). Peste aceste moațe, ciobanii poartă vara pălărieuțe plate (în genul celor din Oaș), împodobite cu zorzoane metalice și iarna căciuli înfundate. Purtătorii de moațe la slovacii se trag, după tradiția locală, dintr-o spiță de ciobani carpatini a căror origine plutește pentru ei în legendă.

Fetele tinere umblă cu capul descoperit sau, rar, legat în basma; cele măritate poartă ciapsa («čepce») roșie brodată cu flori mari albe și albastre. Ciapsele bătrînești au fost și sînt albe.

Baza costumului popular bărbătesc și femeiesc este însă îmbrăcămintea de corp. Cămașa simplă cu mînci drepte, de tipul tunicii, cu broderii pe

¹ M. GAVAZZI, *Kultura analiza etnografie Hrivata*, în *Narodna Starina*, VII, 1928, p. 132; J. KOZBAN, *Valasske natura zracici se v kroji*, în *Dolina Urgatina*, I—III, 1949, p. 19—23; E. BALAS, *Puvod moravských Valachů*, loc. cit., III, 1949, p. 54—56; I. BACA, *Valasska kolonisace, jeji vyznam a casovost*, loc. cit., IV, 1950, p. 50, 55; RUDOLF MRLIAN red., *L'art populaire slovaque*, Bratislava, 1953, p. 176, 209, 213; JOSEF MARKOV,

Slovesky ludovy odev v minulosti, în *Materialy k Dejinamu slovenského ludového odevu*, Bratislava, 1955, p. 77, 95, 157, 160; SOŇA KOVAČEVIOČVÁ, *L'udovy odev v hornom Liptove*, Bratislava, 1955, p. 116, 121.

² JOSA UPRACA, *Comment on noue les fichus de tête que mettent les femmes et les filles campagnardes et qui sont indispensables au costume national en Moravie et Slovaquie*, Moravia, f.a. Album.

mîneci, considerată de cercetătorii sovietici, slovaci și polonezi « de tip carpatic »¹, e răspîndită și în Slovacia de nord și est, pînă în Moravia, atît la bărbați, cît și la femei (fig. 5 și 6). Unele cămăși slovace bărbătești sînt compuse, adică alcătuite din două părți: cămașa propriu-zisă și poalele cămășii sau fustanela. După S. A. Tokarev forma aceasta de cămașă compusă se întîlnește și în Ucraina subcarpatică. Ea aparține întregii regiuni istorico-etnografice carpato-balcanice, din Slovacia și pînă în Albania și Grecia și reprezintă un element comun de port la toate popoarele din această regiune. Esențial în ornamentica cămășilor femeiești și chiar bărbătești din Carpații nordici sînt broderiile de pe umeri, numite în Slovacia « polki », în rusă « polukii », în huțulă « alteță », iar în romînă « altiță ». În general, altițele sînt niște adaosuri în stanii cămășii și ai mînecii, pentru fixarea mînecilor de gîtul cămășii sau părții decorate pe umeri, integrate în mîneci. După forma lor dreaptă sau oblică, putem distinge cu aproximație și apartenența lor etnică. La slovaci, ca și la romîni, există mai multe forme de altiță dreaptă decît oblică.

Arealul altiței e destul de mare, el începe în nord, la slavii de vest, la polonezi și slovaci, include pe ucrainenii și romîni și coboară pînă în Balcani, la sîrbi și la bulgarii de nord. După unele cercetări arheologice asupra « costumului figurinelor preistorice », altițele apar pe teritoriul patriei noastre, în regiunea Olteniei, încă din perioada bronzului², ca semne distincte pe mînecele costumului acestor figurine. În marea lor varietate artistică și frecvență ornamentală, cele mai răspîndite altițe sînt pe versantul estic și sudic al Carpaților. Și în Carpații nordici le găsim, alternînd de pe cămașa femeiască pe cea bărbătească (fig. 7).

O notă caracteristică a altițelor de pe cămășile slovace femeiești este mărimea lor uneori disproporționată în raport cu mîneca, motivele lor ornamentale și cromatica lor tare. Pe cămășile de sărbătoare sau ceremoniale ale femeilor din Ždiar (Slovacia de nord) se brodează pe mînecele bufante altițe compacte, în rînduri dese, cu motive liniare sau punctiforme, din culori aprinse: roșu, verde, galben și negru. De asemenea pe cămășile de sărbătoare ale fetelor din Trenčianska Teplá (Slovacia de vest), altițele dispuse în tăblii mari pe mînecele bufante sînt cusute cu fir roșu și galben. Motivele altițelor sînt zoomorfe și fitomorfe, în general geometrizate. Printre acestea, mai frecvente sînt: motivul găinușei, al strugurelui, gherghinei etc. Pe mînecele cămășilor ceremoniale de nuntă din Viničné (Slovacia de sud-vest), fetele

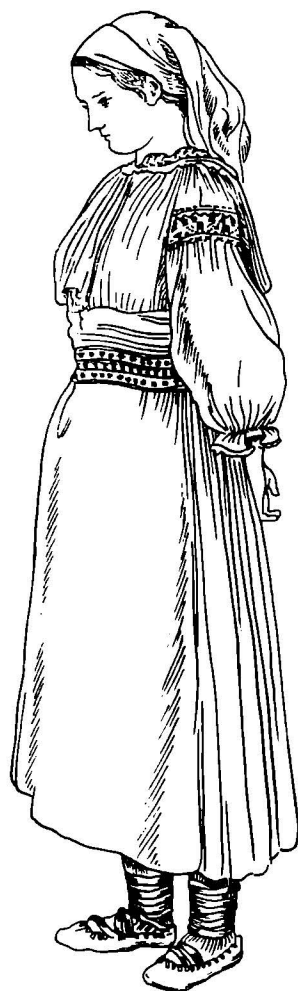


Fig.1. — «Valasská Béla» în costum carpatic, după o stampă reprodusă de Josef Markov.

¹ S. A. TOKAREV, *Этнография народов СССР*, Moscova, 1958, p. 72.

² VL. DUMITRESCU, *Les statuettes de l'âge du*

bronze découvertes dans la nécropole de Cîrna, in I.P.É.K., vol. XIX (1945—1959), p. 16—48.

brodează altițe cu fire de aur, cu mătase neagră și roșu-carmin, cu croșeta direct pe pînză, în puncte de lănțisor. Alteori la cămășile de sărbătoare ale fetelor din Liptovská Lužná (Slovacia de nord), țesute din lînă de casă (« čino-vaľ »), altițele reprezintă flori mari, brodate în puncte late, economice, cu bum-bac roșu. Extrem de interesante sînt altițele mai noi, ajurate, ale cămășilor femeilor în vîrstă, din aceeași localitate Liptovská Lužná. Ajurarea încadrează de fapt un motiv floral geometrizat, brodat în centrul altiței, de cele mai multe ori necolorat, alteori colorat puternic în roșu. Pe cămășile bărbățești ale flăcăilor din Helpa (Slovacia centrală) în ultima vreme « se brodează cu mașina » mari motive florale întocmai ca la noi în Oaș.



Fig. 2. — Un cioban slovac în costum carpatic din 1802, după Josef Markov.

Alțița mixtă, ajurată la mijloc și brodată împrejur cu motive geometrice alcătuite din lînă roșie, o întîlnim și pe cămășile sărbătorești ale feciorilor din Šelpice (Slovacia de sud-vest). Iar pe umerii cămășilor scurte ale ciobanilor din Detva (Slovacia centrală), cămăși în genul celor din Oaș, alțița apare ajurată cu motive florale geometrizate. E interesant de reținut faptul că acest tip de cămașă se poartă numai asociat cu gaci, cu cioareci de lînă brodați și cu opinci (« krpce »)¹.

În afară de altițe, la cămășile femeiești ornamentele mai sînt dispuse de-a lungul mînecii, în sistemul cheii, mai mult pentru cămășile de muncă decît pentru cele de sărbătoare, apoi la manșetutele simple sau cu volănașe, adică la pumnașii drepți sau cu fodori. Motivele pumnașilor sînt mai totdeauna geometrice, în culori vii (roșu, galben, verde, albastru). Unii pumnași din Jedlové Kostolany și Rybany (Slovacia centrală) sînt de o frapantă asemănare cu pumnașii romînești din Oaș și Bihor. Gulerul cămășii

femeiești de tip carpatic este cel mai puțin ornamentat. El este, de obicei, brodat jos cu motive punctiforme discrete, cu lănțisoare sau figuri rectangulare, care adună sub ele și fixează încrețiturile stănilor.

În schimb cămășile bărbățești sînt mai decorate decît cele femeiești. Gulerul, gura cămășii, pumnașii și poalele mobile ale cămășii compuse, pumnașii și poalele fixe ale cămășii simple abundă în ornamente. Cînd gulerul cămășii e scund și mînecele lungi, motivele ornamentale sînt tot

¹ AL. PAULI și FRANTISK VOPATA, *Šluk*, Bratislava, 1955, p. 52—60.

atît de reduse și discrete ca în cazul cămășilor femeiești. Cînd însă gulerul se ridică puțin pe gît și mîneca se încheie în pumnași, motivele ornamentale invadează pieptul, gura cămășii, marginile mînecilor și poalele. Adesea cămășile cu platcă au platca brodată compact. În Helpa (Slovacia centrală),



Fig. 3. — Pădurari slovaci în costum carpatic din 1816, după Josef Markov.

cîmpul ornamental al gurii cămășii e roșu, iar motivele florilor și al cruciulițelor e pestriț. De cele mai multe ori sub cîmpul ornamental de pe piept se brodează la mijloc un triptic simetric, în mijloc cu un motiv floral, din flora locală, încadrat lateral de două motive zoomorfe identice așezate în sens invers (păuni, căprioare etc.) sau fitomorfe (brăduți, lalele etc.). Preferințele pentru unele sau altele din aceste motive ornamentale subpectorale marchează uneori și rostul unui talisman (un fel de « znamenia » sau « znaky ») sau de emblemă profesională a purtătorului cămășii. La Viničné (Slovacia centrală) cîmpul ornamental al gurii cămășii se umple cu motive lucrate cu

croșeta pe pînză, în fire metalice de aur, și cu mătase violet-pală, neagră sau roșie. Mînecele cămășilor bărbătești de sărbătoare din Šelpice (Slovacia de sud-vest) întrec în bogăție și somptuozitate mînecele cămășilor femeiești din aceeași regiune. Tivul cămășii simple bărbătești se împodobește cu ornamente discrete, în genul celor de la guleraș sau al cheițelor de pe mînecele femeiești.

Cum se poate constata din cele expuse pînă acum, arta broderiei ocupă, în manifestările creatoare ale poporului slovac, un loc deosebit. Unii

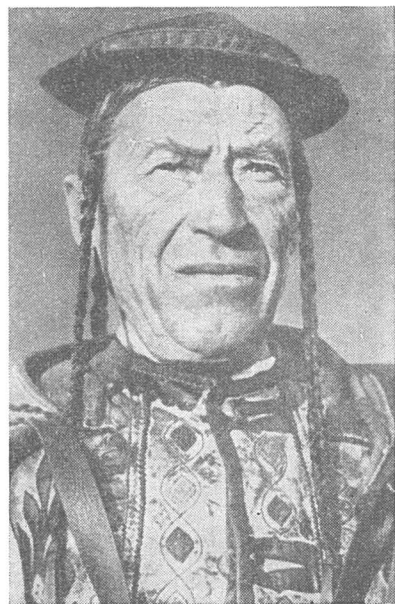


Fig. 4. — Bătrîn cu moațe [kečky] din Očova, după Rudolf Mrlian.

etnografi slovaci consideră această artă ca aparținînd îndeosebi popoarelor din spațiul carpato-balcanic¹. Slovacia apuseană și Moravia au devenit cu timpul, după Jaroslav Orel², «locul de încrucișare al curenților culturale în Europa centrală», unde arta brodatului atinge un nivel înalt, atît pentru broderiile de uz cotidian, cît și pentru cele ceremoniale.

Îmbrăcămintea slovacă de la brîu în jos prezintă și ea unele elemente și caractere comune portului popular tradițional românesc.

Cămașa femeiască mai nouă, la slovaci, nu mai este lungă pînă la glezne, ci descompusă în două părți. «Poalele mobile» sînt în general slab ornamentate. Marginile lor sînt însă ajurate și colorate cu fir roșu împletit chiar în ajur sau deasupra ajurului. Această lipsă de ornamente se datorește în parte tradiției purtatului poalelor. Într-o perioadă mai veche, poalele erau acoperite cu alte piese de port, uneori cu catrințe, alteori cu un fel de fote sau vîlnice. Catrințele se numesc și astăzi în sudul Slovaciei, ca și în Ucraina transcarpatică,

«zapaska». Ele sînt, în general, de culoare închisă, uneori neagră, ajurate și cu broderii pe margine, croșetate în fir negru. Zapaskele le mai poartă astăzi fetițele peste poale și femeile în vîrstă sub un fel de fuste decupate în față, de tipul vîlnicului, ale căror capete le suflecă în brîu. Fustele acestea, ce aduc la înfățișare cu vîlnicele din sudul Romîniei și nordul Bulgariei, se deosebesc întrucîtva de cele ucrainene. Peste partea tăiată sînt acoperite cu un fel de șorț special («poperédnîțea»). La ucraineni, aceste fote se numesc «plehata», iar la velico-ruși «paniova». Purtatul plehatei peste catrință (fig. 8), mai ales la femeile bătrîne (în Slovacia centrală), are mai multe explicații, dintre care cea mai plauzibilă este aceea că apără poalele catrinței de intemperii.

Procesul de transformare a catrinței în șorț se petrece în Slovacia și Banat într-un mod similar, sub influența portului orășenesc pentru care șorțul devine un element de protecție a costumului feminin în procesul muncii domestice. De altfel această modă a șorțului trece de la femei la bărbați și în unele costume populare morave («zástěra»), proces comun atît

¹ ANTONIN VÁCLAVIK și JAROSLAV OREL, op., cit., p. 44.

² Ibidem, p. 52.

pentru maghiari (din Pusta maghiară și din Transilvania, îndeosebi la Călățele), cît și pentru romîni (din zona Romanăți etc.). Această transformare e paralelă și concomitentă cu transformarea fustei de tip vîlnic, adică a plehatei sau paniovei, într-o fustă cu model de șorț intercalat în față, șorț ce face corp comun cu restul piesei, adică cu « serka » sau « sukne »-ul.

Îmbrăcămîntea de la mijloc în jos a bărbaților nu este mai puțin lipsită de importanță pentru sesizarea elementelor comune portului popular slovac și celui român.

În general, pantalonii slovacilor sînt cu răscoială îngustă, lipiți de corp și frumos împodobiți. Ei se apropie mai mult de tipul cioarecilor, decît de al ițarilor. Cioarecii (« Kozenky »-i lungi, în parte și cei scurți), într-o măsură mai mare decît pantalonii (« cholosne »-i), se aseamănă prin croiul lor primitiv și prin ornamentația lor simplă cu « cioarecii cu urechi » balcanici și « izmenele cu ghizduri » oltenesti. Tipul acesta de pantalon ciobănesc este frecvent din Slovacia pînă în Balcani și Alpii Dinarici. El este probabil o formă evoluată a cioarecului iliro-trac, carpato-balcanic, și nicidecum o piesă de port de origine militară austro-ungară din secolele XVII—XVIII, cum lasă să se creadă unii etnografi. Stilizarea ulterioară a cioarecilor în uniforme militare din Europa centrală și de sud-est este numai o adaptare tîrzie, datorită acomodării lor perfecte la mișcările corpului și munca de tabără. Unele ornamente secundare de pe cioareci par a fi influențate ulterior și de ornamentația militară.

Cele mai simple ornamente ale cioarecilor ciobănești (a « kozenky »-lor lungi) se face în jurul « urechilor », cu motivul lăntucului în găetane (Helpa—Slovacia centrală). În Párnica și Veličná pe Orava, în jurul urechilor și mai ales sub urechi sau ghizdere se dezvoltă o ornamentație în noduri, împletite în lanț, din găetane de lînă verde (« hareska »), foarte asemănătoare ca stil cu cea oltenească și bulgară. Alteori cioarecii de pănură albă sînt tiviiți cu găetane de lînă roșie sau neagră (« haras ») de-a lungul cusăturii laterale a cracilor. Tipice în această privință sînt piesele produse în Vrazec (Slovacia de nord). Cioarecii cu ghizduri ajung în Slovacia la maximum de înflorire artistică locală în costumele de ceremonie din Ždiar (Slovacia de nord). Alcătuiți din postav alb, gros, acești « kozenky » prezintă o horbotă de găetane roșii « šujtaški » în jurul ghizdelor, pe lampadele laterale, în dreptul genunchilor și pe manșetele răscoite larg (fig. 9).

Slovacul, ca și românul, poartă peste cămașă sau sub cămașă un chimir lat de o palmă și jumătate, care ajunge uneori pînă aproape pe piept. Întîlnim acest chimir (« opasok » sau « remenný pás ») din Balcani pînă în Carpații



Fig. 5. — Cămașă femeiească simplă din Slovacia, după Vera Nosálová.

nordici. El este legat îndeosebi de munca ciobanilor și a pădurarilor, de aceea e nelipsit la munte, în costumul acestora. Pădurarii din Slovacia au început să poarte în locul chimirului o curea lungă (« dlhý remeň »), care prinde cioarecii prin urechi. Chimirul lat slovac este împodobit cu țințe și cataramе metalice, grele și scumpe, din aramă lucrată cu mîna de meșteri cizelatori, răspîndiți în toată Slovacia de nord și centrală (fig. 10, 11). Cureaua îngustă e rar împodobită cu țințe înflorate.

Îmbrăcămintea care se poartă deasupra cămășii, ca și celelalte piese de port ale taliei, se aseamănă prin croi și se deosebește prin mărime și

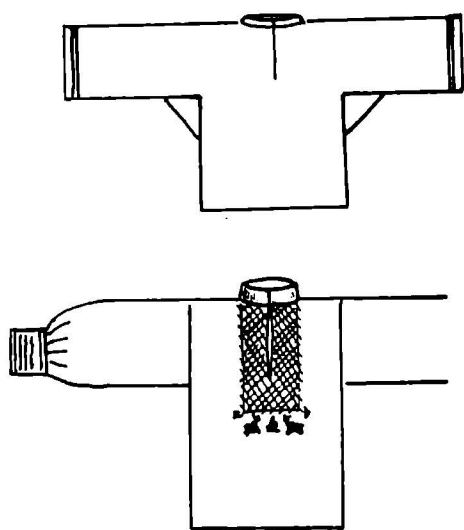


Fig. 6. — Cămașă bărbătească simplă din Slovacia, după Vera Nosálová.

ornamente, la femei și la bărbați; aceasta e alcătuită din pieptare « cheptare » sau « bunzi » și cojoace (« kožuchy »). Confectionate în general din piele de oaie, cojoacele slovace se pot grupa în două mari categorii; unele lucrate numai din piele neîmpodobită sau împodobită cu motive ornamentale reduse și altele lucrate din piele acoperită cu o pînză impermeabilizată (« halena »). Cojoacele morave și slovace au suferit în decursul istoriei multe influențe în tehnica de confectionare, însă au rămas în general cu aceleași trăsături și ornamente de croi străvechi, carpatice (pe « jercha » sînt lucrate cu « cifra »). Pieptarele de muncă (« brusalik »-ele) sînt în genere puțin împodobite și atunci numai cu aplicaturi la buzunare și cheutori. Ceva mai complicate din punct de vedere ornamental sînt cojoacele pădurarilor din Helpa (Slovacia centrală), fără mîneci, deschise în față, de culoare maro, pe care alternează aplicații dungate de piele bleu-turcoise și roșu-brique. La cojoacele de Ždiar, apare « primul » sau bordura de blană neagră de oaie, ca în Moldova, motivele ornamentale ale rujei (« ruže »), ale suiteșului (« sújtáš »), ciucurii colorați ca în cojoacele de Năsăud. Cojoacele lungi ciobănești, de drumeție și cărăușie, se mai întîlnesc încă în Moravia vestică (în zonele Hradiště, Brod, Kyjov, Stáznice) și în Slovacia aproape peste tot¹. În secolele XIX și XX împodobirea lor a început să sufere unele alterări și degradări, întocmai ca și la romîni, din cauza înlocuirii broderiilor de ață cu aplicaturi de piele. Tot în această perioadă cheptarele și bundele au început să fie înlocuite cu sumănașe de postav negru sau cenușiu (« kabaňa » sau « kabaňica ») pe care le poartă în drumețiile lor locuitorii din Slovacia centrală. În locul cojocului, vara se poartă sumanul mare, alb, din postav gros, împodobit pe piept, la guler, buzunare și manșete cu împletituri viu colorate.

Încălțămîntea slovacylor de la munte dezvăluie alte elemente comune portului popular slovac cu cel romîn. Ciorapii de lînă semilungi (« punčochy ») cu motive împletite, numiți de unii etnografi slovacy și « ciorapi balcanici »

¹ JOZA UPRAKA, *Pelisse rustique dans le territoire de la République Tchecoslovaque (Kožuchy)*,

Morava, 1920, mapă.

(fig. 12), ca și obielele vîrstate sau cu alesături și opincile, frapează prin asemănarea lor cu piesele corespunzătoare românești. Antonin Václavik susține că obielele vîrstate sau cu alesături și ciorapii cu ornamente erau piese de port cu o largă răspîndire la slovaci.

Într-un studiu monografic asupra opincilor la romîni, Florea B. Florescu urmărește, pe lîngă determinarea timpului și locului de formare a opincii, și arealul răspîndirii ei. În deplasările lor pastorale, în transhumanțe și așezări, romînii au dus cu ei și au difuzat tipurile de opinci ce le aparțineau, contaminînd printre altele și unele forme slovacă învechite de opinci, influențînd dezvoltarea altor forme noi¹. Datorită caracterelor morfologice ale opincilor («opánky») și nojițelor («návlaky») putem determina cu aproximație zonele de proveniență și așezare cărora le corespund aceste piese de port și perioada istorică de emigrație a păstorilor romîni în nord. Indicațiile date de Florea B. Florescu în această privință sînt concludente. Tipul « opincii îngurzite cruciș la gurgui se întîlnește în Valašsko, Skole, Vyškovce, Detva, Hracvy ». Tipul opincii țărănești cu nas de mîță

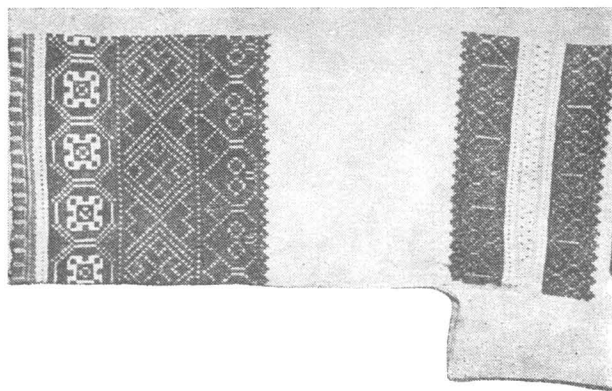


Fig. 7. — Mîneacă de cămașă bărbătească cu altiță mixtă, în mijloc ajurată și pe părți brodată cu motive geometrice, după R. Mrlian.

se întîlnește în Slovacia la Spiš, Podhora, în Moravia la Těšinsko. Tipul « opincii maramureșene, îngurzite cruciș la gurgui, identică cu cea de Darnberg, se găsește în Valašsko, în Moravia, la Hrozenkovo » (fig. 13). Deci după Florea B. Florescu, studiul opincilor slovacă este în măsură să ne indice calea pe care « populația romînească a emigrat spre nord », cale care pornea din « centrele păstorești transilvănene, Năsăud și Maramureș; opincile țopănești indică emigrarea unei populații care se îndeletnicea cu lucrul la pădure. Pe de altă parte, prezența opincilor cu muchii petrecute, în partea vestică a țării (în Bihor) sau în Moldova de nord sau Maramureș, ca și în Rusia subcarpatică sau în regiunea Debreținului, arată de asemenea că între populația romînească, slavă și maghiară a existat un viu contact de-a lungul istoriei »².

IV. CARACTERELE GENERALE ALE COSTUMULUI POPULAR ROMÎnesc

Cercetătorii costumului popular romîn sînt mai mult sau mai puțin de acord că acest costum, privit în structura lui istorică, are o lungă tradiție preromînească, care coboară pînă în comuna primitivă. Cîteva date referitoare la geneza lui au fost furnizate ocazional de unii călători străini, care au

¹ FLOREA B. FLORESCU, *Opincile la romîni*, Buc., 1957, p. 97.

² FL. B. FLORESCU, *op. cit.*, p. 8.

străbătut țările române încă din secolul al XVI-lea, însă cercetări sistematice în această direcție încep în secolul al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea¹.

Unitatea de fond a costumului popular român se continuă și se menține, bineînțeles în linii esențiale, din perioada bronzului până în vremea noastră, de la costumele figurinelor artistice ale unor culturi arheologice (Cucuteni, Vădastra, Vinča etc.), până la costumele regionale moldovenesti, muntenesti și transilvănene de astăzi. Asemănările de structură și stil au fost constatate de arheologi², de istorici ai artei³, de etnografi⁴, în diferite studii întreprinse de ei. Peste fondul străvechi iliro-trac, s-au suprapus unele elemente latine de port. Nicolae Iorga contestă costumului popular românesc orice urmă latină⁵. Fl. B. Florescu susține însă că în unele piese de port poate fi sesizat aportul romanic (velitura și cămașa cu brabur⁶, unele tipuri de opinci⁷ etc.).



Fig. 8. — Costum tradițional cu plehata, bătrână din Turie Pole (Slovacia de mijloc), după R. Mrlan.

După elementele latine, peste fondul iliro-trac s-au suprapus și elemente slave. De la Alex. Odobescu, care intuiește aportul slav în costumul popular românesc, însă nu-l argumentează, și până în vremea noastră, elementele slave au fost mereu sesizate, studiate și interpretate realist de istoricii artei populare românești. Din cauza acestor multiple sedimentări și influențe principale se poate vorbi de « un polimorfism structural » al costumului popular românesc. « Așa se explică, de pildă, polimorfismul costumului popular din Transilvania, în zonele de conviețuire cu mino-

ritățile naționale. Colonizările și migrațiile au avut și ele rolul lor în determinarea unui specific local al portului »⁸.

Întocmai ca la slovaci, și la români, cu unele excepții, în cromatica costumului popular român se poate susține că predomină culoarea albă. În ansamblul lui costumul bărbătesc e alb și rar brodat, spre deosebire de

¹ FL. B. FLORESCU, *Geneza costumului popular românesc*, în S.C.I.A., 1959, p. 19 și urm.

² VL. DUMITRESCU și C. S. NICOLĂESCU-PLOPȘOR, *Statuetele din epoca bronzului descoperite în necropola de la Cîrna*, în Oltenia, IV, Craiova, 1944, p. 173—193.

³ N. IORGA, *L'art populaire en Roumanie, son caractère, ses rapports et son origine*, Paris, 1923, p. 63—91; G. OPRESCU, *L'art du paysan roumain*, Buc., 1937, p. 31 și urm.

⁴ R. VUIA, *Ethnographische Beweise für das Alter und die Kontinuität des rumänischen Volkes*, in Siebenbürgen, Buc., 1943, p. 35 și urm.

⁵ NICOLAE IORGA, *Portul popular românesc*, Vălenii de munte, 1912, p. 14.

⁶ FL. B. FLORESCU, *Geneza costumului popular românesc*, loc. cit., 1959, p. 37—38.

⁷ FL. B. FLORESCU, *Opincile la români*, Buc., 1957, p. 8.

⁸ FL. B. FLORESCU, *Geneza costumului popular românesc*, loc. cit., 1959, p. 39.

costumul femeiesc, ale cărui piese de la talie în jos sînt colorate și bogat împodobite cu broderii fine de aur și argint. Contrastul acesta dintre simplitatea, am zice practică, a costumului bărbătesc și somptuozitatea încărcată a costumului femeiesc e o notă caracteristică a costumului popular românesc. Numai în regiunile în care românii conviețuiesc cu unele minorități naționale, datorită influențelor acestora, costumul bărbătesc începe să se încarce cu broderii colorate, iar costumul femeiesc să se modernizeze prin împrumuturi și adaosuri.

În general se poate susține că la romîni, ca și la slovaci, predomină în port impresia de prospețime și puritate, care crește o dată cu analiza cromatică a unor tipuri de costume populare.

Structura costumului popular românesc a fost determinată în ansamblul ei, pe lîngă necesitățile profesionale și de categorie socială, și după modul specific de organizare a elementelor constitutive ale costumelor regionale, adică după numărul și alcătuirea pieselor de port, după forma și dimensiunile lor, după simplitatea sau somptuozitatea lor și după combinarea față de o piesă-cheie care le dă o tonalitate stilistică aparte¹. În realitate structura costumului popular iese mai bine în evidență în complexe de îmbrăcăminte, pentru că acestea sînt creații culturale unitare care, în evoluția lor, reflectă diferite etape din istoria culturii materiale a poporului care le-a creat.

Cu tot fondul cultural comun, de o parte și de alta a Carpaților, în țările romîne, constatăm pînă în vremea noastră o mare varietate de costume populare regionale, datorită diferitelor niveluri de viață economică și culturală a regiunilor respective. Costumul bărbătesc și femeiesc dinlăuntrul

arcului carpatic a suferit cele mai multe influențe și modificări din partea minorităților naționale și a vecinătăților unor popoare, la rîndul lor influențate de alte popoare din apusul Europei, care au adus și difuzat printre romîni și influențe istorice de cultură occidentală. Vagi reflexe ale barocului și rococoului străbat în unele costume locale, mai ales în accesorii și podoabe suplimentare.

Costumul bărbătesc și femeiesc din sudul și estul arcului carpatic suferă mai multe influențe pătrunse prin Balcani, din Bizanț și Asia Mică, precum și influențe răsăritene pătrunse, prin ucrainenii, de la ruși.

Linia aceasta aproximativă de demarcație (arcul carpatic) se referă nu la elementele de fond ale costumului popular românesc, care în ansamblul



Fig. 9. — Cioareci cu urechi, de tip carpațo-balcanic, din Ždiar, după R. Mrlian.

¹ FL. B. FLORESCU, *Geneza costumului popular românesc*, loc. cit., p. 39 și urm.

lor se mențin aceleași de ambele părți ale Carpaților (căciula, cămașa, cojocul, cioarecii, catrința, opincile), cît mai ales la cele de formă (la varietatea morfologică a unora din aceste piese de port, la diversitatea lor ornamentală și particularitățile lor cromatice). Tendințele de înnoire și curente de modă



Fig. 10. — Chimire carpatice și noițe din Slovacia, după Vera Nosálová.

au fost mai active în costumele populare dinăuntrul arcului carpatic. Explicația stă în primul rînd în cauzele social-economice diferite. Producția artistică a meșteșugarilor locali a fost aici dublată, începînd încă din secolul al XVIII-lea, de o producție industrială tot mai puternică. Curțile senioriale, biserica romano-catolică și armata austro-ungară au imprimat, fiecare în felul ei, influențe și transformări care uneori s-au integrat în unitatea de ansamblu a costumului popular, alteori au distonat cu acesta. Din categoria elementelor formale care schimbă însă aspectul de ansamblu al costumului din cuprinsul

arcului carpatic, trebuie menționată îmbrăcămintea de deasupra, cu toate piesele ei auxiliare și podoabele suplimentare (în lut, piatră, metale, os etc.). În această îmbrăcămintă elementele mai noi apar vizibile ca atare (pălăriuțele, laibărele, cizmele etc.). Ele dau uneori o notă exotică, alteori una excentrică îmbrăcămintei locale (penajul de la pălăriuțele bărbătești de Năsăud, cizmuluțele roșii femeiești cu garnituri aplicate și tocuri înalte din Cîmpia Aradului etc.).

Îmbrăcămintea din afara arcului carpatic, în zonele de sud-est, în ansamblul ei prezintă o evoluție locală deosebită. Piesele de port femeiesc și bărbătesc sînt mai adaptate atît necesităților, cît și cerințelor artistice. Elementele noi se integrează perfect în cele arhaice, ca și cum le-ar continua pe acestea (paietele sau fluturașii, firul de aur sau argint în țesătura maramei, catrinței și fotei; alesăturile colorate în obiele etc.).

V. ELEMENTE SLOVACE ÎN PORTUL POPULAR ROMÂN

Slovacii integrați în poporul român, în zonele de defrișare a pădurilor și de edificare industrială de pe teritoriul patriei noastre încă din secolul al XVIII-lea, au exercitat paralel cu influența economică și una culturală în portul din regiunea Crișana și Banat. Cei din țara Oașului în bună parte și-au pierdut portul lor popular.

Această influență culturală a fost uneori sesizată în aspectul ei global de cercetători români. Astfel Nicolae Iorga descrie asemănările dintre sumanul slovac și cel țărănesc al românilor din Transilvania¹. N. Dunăre afirmă că în general «conlocuirea cu maghiarii, slovaci, țigani etc. s-a oglindit între altele în împrumuturi în ceea ce privește portul, în motive ornamentale primite prin mijlocirea acestor populații»². Paul Petrescu susține că în istoria costumului popular românesc trebuie luate în considerație, pe lângă fondul străvechi iliro-trac, și unele influențe istorice mai apropiate și anume



Fig. 11. — Costum de baci slovac, cu chimir lat și îngust din 1854, după Soňa Kovačevičová.

¹ NICOLAE IORGA, *L'art populaire en Roumanie*, Paris, 1923, p. 67.

² N. DUNĂRE, *Portul popular din Bihor*, Buc., 1957, p. 6.

« influențele exercitate de cele două grupe de slavi: slavii nordici, ucrainenii și slovaci, și slavii sudici, sîrbii și bulgarii »¹.

Cum vom constata în cele ce urmează, influența slovacă în Crișana și Banat scoate în evidență și subliniază unele elemente de port mai vechi provenind din substratul comun slav și adaugă altele mai noi, aduse în ultimele secole de coloniștii slovaci în regiunile românești pomenite. Structura



Fig. 12. — Ciorapi—călțuni, considerați balcanici, după R. Mrlian.

portului popular românesc suferă cu această ocazie cîteva modificări secundare, în împodobirea unor piese ale costumului bărbătesc și femeiesc (piese de acoperit capul, de îmbrăcat pe deasupra corpului și de încălțăminte).

Paralel cu influența românească a ciobanilor în portul pălăriei în Slovacia, se exercită o influență slovacă în portul pălăriei în Crișana și Banat. Începînd cu secolul al XVIII-lea un anumit gen de pălărie cu boruri înalte și ridicate în sus este adusă, printre alții, și de slovaci pădurari, meșteșugari și negustori ambulănți. În Țara Oașului și în Maramureș, începînd din secolul al XIX-lea, pălăriuța de paie sau clopul este gătit cu podoabe metalice și mărgele, în genul « širák »-ului slovaco-morav.

¹ PAUL PETRESCU, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, Buc., 1959, p. 11.

Cămășoiul bărbătesc din zona Beiuș, Maramureș și Oaș se scurtează în lungime, astfel încât să nu fie prins în chimir și începe să fie brodat pe umeri cu un fel de altițe, ca niște epoleți largi. Cămășile femeiești din aceleași zone se transformă în « cămăși cu platcă » întocmai ca și cămășoalele similare din Slovacia centrală și de nord-vest, cu care se leagă prin intermediul cămășoiului din Ucraina subcarpatică și transcarpatică. O piesă similară cămășii



Fig. 13. - Opinci slovace (a, b, femeiești, c, d, e, bărbățești).

femeiești cu platcă pare a fi cămașa cu « umerițe » din Șimleul-Silvaniei, Satu-Mare, Marghita și Arad. Gura și poalele cămășoiului încep să fie ornamentate distinct cu suite negru sau roșu. Un caz particular de exagerare a împodobirii poalelor scurte ale cămășoiului prezintă « cămașa cu umerițe » din Șimleul-Silvaniei, Bihor și Arad. Influența slovacă este aici evidentă. Unele cămășoale din aceleași regiuni încep să fie împodobite cu ornamente perforate și mai ales ajurate după moda slovacă.

De semnalat este faptul că « agrafa digitală » de tip slav (« zápinka » sau « blanțiar »-ul), adoptată de păstorii români care s-au deplasat în Slovacia, nu a pătruns cu ajutorul populației slovace în Crișana și Banat. Reminiscențe ale unor agrafe slave la populația românească din Oaș, Maramureș și Moldova de nord ar putea fi succedaneele acestora și anume crucile-agrafe ciobănești (de asemenea hexalobate), care s-au purtat pînă la începutul secolului al XX-lea (fig. 14). Nici meșteșugarii slovaci din aceste regiuni, care au provenit în mare parte din zonele în care aceste agrafe se purtau încă în Slovacia, nu mai lucrau aceste agrafe pentru ei. Alte reminiscențe ale agrafei slave, reactualizată în parte și prin slovaci la români, ar putea fi și « copcile cojocărești » cu mari ornamente metalice utilizate în fixarea pe umeri a cojoacelor despicate din Banat.

Chimirele din Maramureș și Crișana, îndeosebi cele din zona submontană a Munților Apuseni, de-un lat de palmă de la brâu în sus, au început din secolul al XVIII-lea să fie împodobite cu cataramे tip paftale, așa cum se mai văd și astăzi în Slovacia (de nord, zona Orava-Martin). Meșteșugarii slovaci fixați în Crișana, Țara Oașului și Maramureș au introdus cataramele de formă ovoidală-oblongă, cu motive geometrice, în genul cataramelor de

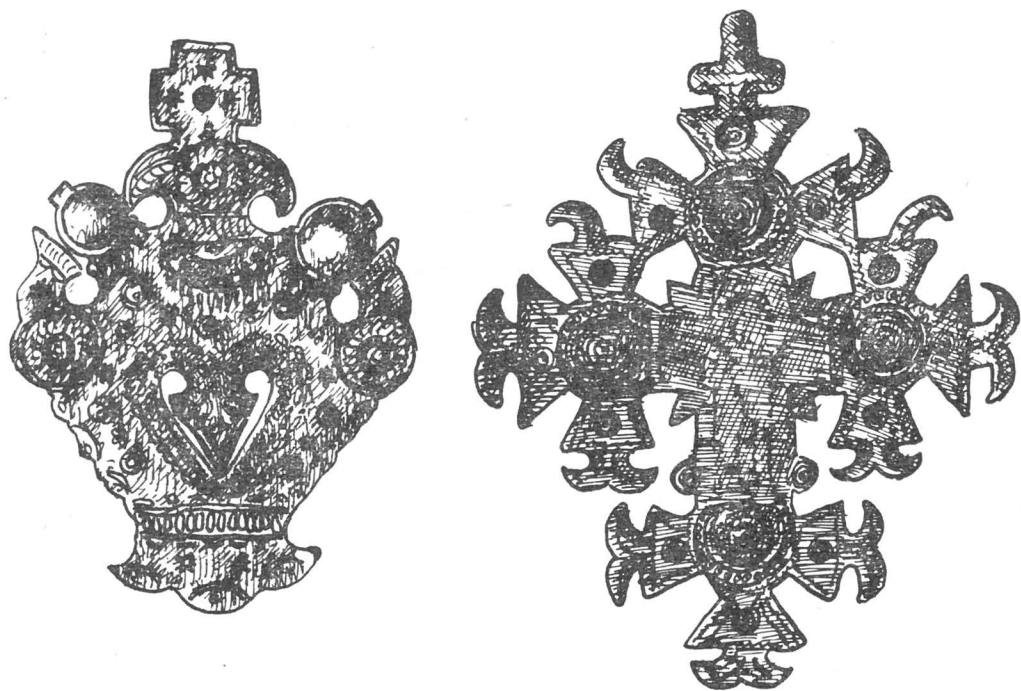


Fig. 14. — Agrafă digitală slavă, după Kazimier Tobiezyk, și cruce-agrafă românească.

tip slovac. Cu timpul aceste cataramе s-au adaptat și modificat, devenind rectangulare și cizelate cu motive geometrice.

Cioarecilor cu urechi, cunoscuți în toată regiunea carpato-balcanică, sub influența coloniștilor slovaci din Banat, li s-a schimbat în parte aspectul cromatic. « Șănoarele » sau « găetanele negre » au început să fie înlocuite cu găetane violet (fig. 15). Culoarea violet a șănoarelor este o creație locală bănățeană, rezultată din diferențierea cromatică a albastrului preferat de emigranții slovaci. Culoarea albastră a suferit în Moravia și Slovacia o lungă evoluție cromatică. Dintr-o culoare ce reprezenta doliul, albastrul a ajuns, prin lupta reprezentanților reformei, sub influența « fraților cehi » și a anabapțiștilor, o culoare neutră. Caracterul ei neutru a fost acceptat mai ales în forma ei violetă. Această preferință pentru violet a unor bănățeni își are deci o explicație istorică bine precizată.

Sumanele albe cu motive violet din Bihor, prin croiul și podoabele masive de pe piept și manșetele mânecilor, se apropie mult de sumanele slovace din Slovacia centrală și nordică¹.

Tot prin intermediul slovacilor din România a pătruns în Moldova de nord (regiunea Suceava) și în aceea de sud (zona Galați), în ceramica

¹ NICOLAE IORGA, *Portul popular românesc*, Vălenii de Munte, 1912.

pictată, motivul haiducului slovac Jánošík dansînd în haine de muntean, cu cioareci, opinci și căciulă¹. Cahlele și farfuriile smălțuite inspirate din pictura pe sticlă, sculptura în lemn sau gravura slovacă introduc elemente de port sărbătorec, viu colorat, cu verde, albastru, violet, în arta decorativă romînească din secolul al XIX-lea, de care unele podoabe vestimentare locale nu pot fi străine. Acesta pare a fi cazul blănurilor roșcovane de dihor care înlocuiesc blănurile de vulpe pe marginea cojoacelor din Moldova de nord și al ciucurilor colorați la unele cojoace vechi din Moldova centrală (zona Crăcăoani).

Înlocuirea opincilor femeiești cu cizme roșii sau negre în regiunea Arad se datorește unui proces evolutiv mai general, la care a contribuit însă într-o oarecare măsură și populația slovacă locală.

În portul popular femeiesc, populația slovacă din zonele de nord ale Transilvaniei, în Crișana (zona Beiuș) și în Banat, a introdus unele modificări. Ceapsa începe să fie lucrată cu fire metalice de import, rotunde și late. În tehnica decorării « cununa de mireasă » din Oaș, alcătuită dintr-o înflorescență înaltă, susținută pe o calotă metalică, începe să semene cu podoabele florale sărbătorești din Ucraina subcarpatică și Slovacia centrală și de nord.

Cămașa femeiască cu încrețituri la gît (de tipul brezărăului) încetul cu încetul e înlocuită cu cămașa cu platcă și guleraș. La mîneca cămășilor femeiești din Crișana, Oaș și Maramureș, din Năsăud și Țîrnave, fodorii se măresc într-o dezvoltare exagerată. Volanele ating uneori proporții respectabile. Compoziția ornamentală a mîneclor suferă ușoare influențe slovace în tehnica confecționării și în cromatică. Alțițele și cheițele se transformă în dantele (Crișana). Ornamentele peste cot, pumnașii și fodorii se caracterizează prin motive albastre sau violet, în Bihor și Banat, întocmai ca la cioarecii cu urechi și sumanele bărbătești.

Poalele albe din Bihor, împodobite cu motive colorate în violet, sînt acoperite în față de o zădie în care din nou violetul subliniază motivele ornamentale geometrice ale « sigmei » sau « zăbăluței » (« sekáč »), redată în roșu pe galben-ocru, întocmai ca în broderiile slovace. În multe cazuri zădia se transformă într-un șorț alb tivit cu dantelă pe margine și cîteva însăilări de motive geometrice colorate în albastru, roșu sau violet deasupra tivului (fig. 16).

Prin intermediul meșteșugarilor slovaci, îndeosebi al ceramiștilor, sticlarilor și drotarilor, au pătruns în portul popular local din Crișana și, din acesta, parțial, în portul transilvănean, unele podoabe de cap și de gît. Din Bihor se difuzează « zgărdanele » (« granátky ») din ceramică, sticlă colorată și oglinjoare, confecționate cu un secol în urmă de meșterii slovaci în bună parte în atelierele de ceramică și sticlărie de pe moșiile foștilor grofi maghiari din Crișana, precum și « zgărzile de drot » (fig. 17), făcute de drotarii slovaci locali, din mărgelile petrecute pe sîrmă filigranată de aramă, răsucită în colan. Portul bumbilor metalici, al oglinjoarelor și al unor podoabe complicate alcătuite din mărgelile (cum ar fi « pamplicika ») s-a extins de la pălăriile slovacilor din Bihor și de la « partele » unor slovaci din Oaș, prinse pe marginea « clopului de paie de grîu », pînă la « vîrsta » pălăriei flăcăilor din Țara Oltului.

Conținutul motivelor ornamentale și cromatică apropiate costumului popular romînesc de cel slovac, uneori în mod evident, alteori numai aparent.

¹ VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările romîne*, vol. I, Buc., 1959, p. 728. În depozitul Muzeului de artă populară a R.P.R. se găsesc

două piese cu aceste motive: o cahliă din com. Straja, reg. Suceava, secolul al XIX-lea, și o farfurie din comuna Soveja, regiunea Galați.

În general conținutul ornamental este diferit în portul ambelor popoare, însă sistemul tehnic de exprimare a acestui conținut, adică metodele și procedeele de reflectare ornamentală, sînt asemănătoare.

S-a vorbit mereu în arta populară cehoslovacă și implicit în cea slovacă, de vegetalizarea motivelor¹. Prin vegetalizarea motivelor, etnografii cehoslovaci au înțeles în general metamorfozarea semnelor și motivelor, diferite după natura lor, în semne și motive vegetale. Totuși vegetalizarea nu s-a produs în același chip în cele două zone culturale cehoslovace. În zona vestică, în Cehia și Moravia, e mai dezvoltată, în zona estică, în Slovacia, e mai redusă. Ornamentele slovace au în general un caracter geometric și din punctul acesta de vedere se apropie de ornamentica generală românească. Cînd însă în ornamentica slovacă textilă sau a pieselor de port pătrund elemente vegetale sau se încearcă o vegetalizare a unor motive nevegetale, atunci se remarcă un fenomen artistic, deosebit de caracteristic, motivele vegetale și vegetalizarea se face prin geometrizare. Fenomenul geometrizării nu este, cum s-ar putea crede, numai rezultatul unor anumite tehnici de lucru cu unele materiale (cum ar fi, de pildă, broderia și dantela), ci și efectul plastic al unui mod de a reflecta și exprima artistic realitatea materială la populațiile carpato-balcanice încă din neoliticul superior. Slovacul geometrizează motivele ornamentale fitomorfe, ca și pe cele zoomorfe, dintr-o tehnică tradițională străveche, dintr-o optică artistică educată în spiritul acelei tehnici.

Fenomenul acesta ornamental de geometrizare a unor motive fitomorfe și zoomorfe este comun și poporului român. Și el poate fi urmărit nu numai în broderiile cu care sînt împodobite piesele de port la romîni, ci și în aplicațiile artistice cu « oglinjoare » și « bumbi » de pe unele piese de port (în cojocărie etc.).

« Ornamentica geometrică începe în Silezia, la sud de Valahia de lîngă Valașsko Klobourg, în Slovacia moravă, valea lui Váh în nord-vest, în centru și în partea de sud și est a Slovaciei, străbate România pînă în Balcani și trece dincolo de Ucraina în est. Inițial s-a crezut că ornamentica geometrică se datorește emigrației păstorilor în colibele de vară din munți, din secolul al XX-lea, însă e vorba de o legătură istorică mai veche »².

Un element ce aproprie motivele ornamentale comune portului popular român și slovac este cromatica lor. Culoarea pentru popor nu este un element accesoriu, care poate fi oricînd și oricum schimbat. Ea este un element de individualizare stilistică a ornamentului popular și un factor de unitate plastică a unui stil artistic.

Comprehensiunea estetică populară a culorilor variază de la popor la popor, atît în funcție de peisajul cromatic local, de capacitatea materială de producție a coloranților, cît și de reflectarea prin culoare a unui anumit conținut de idei și sentimente.

Culorile ce stau la baza ornamentării costumului popular român și slovac pot fi împărțite în două mari grupe: unele comune ambelor popoare, altele preferate de unul din ele. Din prima categorie fac parte, în afară de alb, culoarea neagră, albastră, roșie. Culoarea roșie este elementul cromatic de bază care valorifică cele mai multe motive ornamentale ale îmbrăcăminteii,

¹ ANTONIN VÁCLAVÍK și JAROSLAW OREL,
L'art populaire du textile dans le pays de Bohême,
Artia-Praga, 1956, p. 16.

² *Ibidem*, p. 20.



Fig. 15. — Costum femeiesc din Bihor cu ornamente violet, pe
zadie, cămașă și poale, după Paul Petrescu.

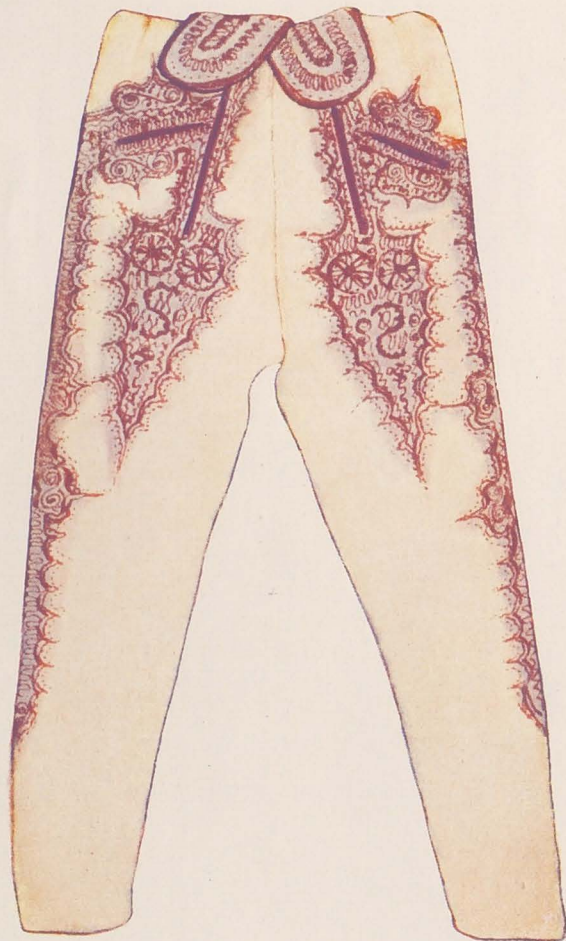


Fig. — Cioareci bănăţeni cu şănoare albastru violet, reg. Timișoara.

Fig. 17. — „Zgardă de drot“ din Crișana.



atît la romîni, cît și la slovaci. Comprehensiunea roșului la romîni e oarecum diferită de aceea a roșului la slovaci. Se poate spune că la romîni, roșul e o culoare fundamentală pentru întreaga cromatică populară și că familia culorilor derivate din roșu (roz, portocaliu, roșu-carmin, bordo, roșu-vînat) constituie paleta bogată de nuanțe la care se recurge mereu. Pe roșu se brodează cu negru, se țese cu alb și galben etc., pe cînd la slovaci, roșul constituie mai mult o culoare principală, întrebuițată în tonuri tari pe alb și ocrul pal sau galben șters. Din categoria culorilor preferate de un popor sau de altul fac parte: verdele, galbenul, violetul, maroul etc. În Slovacia și Moravia slovacă, culoarea verde este culoarea ceremonială sau ocazională. Ea este simbolul nupțial. Femeia căsătorită trebuie să poarte fustă verde, șorț verde etc. În țara noastră, în zonele de contact și conviețuire cu slovaci (ca și cu maghiarii și germanii, care de asemenea acordă o valoare deosebită acestei culori), verdele a pătruns și în broderiile portului românesc (în special în broderia cojocărească). Culoarea galbenă, în Slovacia și Moravia slovacă, a fost mult timp considerată drept o culoare de doliu, o culoare a morții. Ea e frecventă la romîni, însă avînd altă semnificație, aceea de belșug și prosperitate. De aceea e des întrebuițată, mai ales în nuanțele pale și combinată cu firul de aur sau argint. Culoarea violet în Slovacia nu se bucură de valoarea cromatică pe care a căpătat-o la noi în zonele cu populație slovacă. Caracterul ei de culoare derivată din albastru și funcția ei cromatică, de a neutraliza culorile cu care se asociază, au devenit note particulare ale cromaticii locale bihorene și bănățene. Violetul se întrebuițează în toate categoriile de ornamente (la cămăși, fuste, oprege cu franjuri, cojoace, cioareci cu urechi, sumane, obiele cu alesături etc.). Familia de culori a maroului, de esență vegetală, este mult mai întrebuițată la romîni. Ea constituie o culoare de bază nu numai în cromatica unor piese de port, dar în general și în cromatica textilelor casnice. La slovaci e aproape absentă. O întîlnim în ultima vreme, ca fond cromatic, în cojocărie, fond pe care se aplică în loc de broderii decupeuri de piele colorată (în roșu sau albastru, rar în negru).

În linii mari, se poate susține că în structura ei, cromatica populară romînească se deosebește gradual de cea slovacă. Prima prezintă o notă caracteristică de tonuri armonioase, discrete și calde, obținute, înainte vreme, din coloranți vegetali, iar astăzi, din coloranți industriali, diluați la vopsit. Cromatica slovacă e de cele mai multe ori frapantă, violentă, plină de tonuri contrastante, ce merg uneori pînă la stridențe. Culorile se înecă între ele (roșul în verde, albastrul în negru, ocrul în alb etc.). De aceea multe culori își pierd valoarea lor cromatică esențială și devin culori neutralizante, cînd pentru cîmpul cromatic, cînd pentru motivele colorate viu.

VI. CONCLUZII

Procesul cultural-istoric de dezvoltare a costumului popular românesc, ca și a costumului oricărui alt popor, deci implicit și a celui slovac, s-a desfășurat pe două căi: una lentă și alta rapidă. Schimbările cantitative în structura morfologică și ornamentală a costumului au anticipat și constituit elementele de bază ale schimbărilor calitative ale costumului.

Din documentele istorice citate, ca și din documentele etnografice și stilistice se poate constata că, în ansamblul lor, costumele populare din Slovacia răsăriteană și centrală, ca și costumele populare din Crișana și

Banat și-au păstrat unitatea structurală cu portul popular al țărilor respective și s-au dezvoltat în funcție de dezvoltarea generală a portului popular din care fac parte integrantă. Unele schimbări, provocate de factori alogeni, care au avut loc în structura acestor costume populare, au fost totuși pe linia dezvoltării lor organice și nu în afara acestei dezvoltări.

Paralel cu transformările lente în structura morfologică și ornamentală a costumului popular român și slovac, au avut loc, în cadrul diferitelor orînduiri social-economice, și transformări rapide. Schimbările modului de producție și ale structurii de clasă a societății pe teritoriul patriei noastre sau pe teritoriul Slovaciei se reflectă în unele piese de port sau în întregul costum popular român și slovac. În unele piese de costum intervin mereu elemente noi, care duc la modificarea compoziției costumului. Chiar înainte de apariția și dezvoltarea societății burgheze în țările românești și în Slovacia, pe lângă produsele tradiționale ale industriei casnice, încep să apară și produse ale industriei manufacturiere. În orînduirea burgheză, în țările și regiunile studiate, în condiții proprii de viață locală, procesul de înlocuire a produselor industriei casnice cu produsele industriale de fabrică devine un factor nemijlocit de înnoire a costumului popular: căciula e înlocuită cu pălăria mare (cu boruri ridicate sau lăsate), cu pălăria mică (de pîslă sau fibre vegetale); opinca, cu cizma sau bocancul; jocul lung și sumanul, cu mantaua; chimirul, cu cureaua etc. Cu cît ne apropiem de secolul nostru procesul acesta de transformare rapidă a costumului popular este mai accentuat și mai general atît la romîni, cît și la slovaci.

Pe linia transformărilor lui interne, de adaptare permanentă la nevoile locale de muncă și comodate de uz, costumul popular românesc, ca și cel slovac, s-a dezvoltat și datorită transformărilor externe impuse de urbanizare (standardizarea urbană) și de influențele străine ale minorităților naționale sau vecinătăților etnice. Influențele externe în procesul dezvoltării costumului popular românesc au acționat în trecut ca urmare a contradicțiilor interne ce au avut loc în structura polimorfică și ornamentală a acestui costum. Situația este oarecum similară și pentru costumul slovac. Unele din aceste influențe externe au avut un caracter aparent unilateral, altele un caracter vizibil reciproc. În expunerea noastră am urmărit din acest vast proces istoric de dezvoltare a costumului popular român și slovac numai unele aspecte mai recente ale cîtorva influențe și aporturi externe reciproce între romîni și slovaci, începînd din secolul al XIV-lea pînă în prezent.

Influențele reciproce, în condițiile istorice diferite, între cultura populară romînă și slovacă de-a lungul ultimelor patru secole, n-au schimbat în substanță costumele populare respective, care la originea lor am văzut că au multe note caracteristice comune, ci au modificat numai unele elemente ale lor. Influența romînească a unor păstori și pădurari deplasați din nordul țării, din Maramureș, Năsăud, Oaș, Bihor, Munții Apuseni și Moldova de nord s-a exercitat mai mult în structura unor costume populare slovace din fostele zone de așezare a acestor grupuri deplasate prin transhumanță, iar influența slovacă a unor pădurari, meșteșugari și muncitori deplasați din Slovacia răsăriteană și centrală s-a exercitat mai mult în ornamentica și accesoriile unor costume populare românești din fostele și actualele zone de așezare a acestor grupe de coloniști. Individualitatea costumelor regionale astfel modificate a căpătat, în cultura materială a fiecăruia din cele două popoare, note caracteristice noi și valori artistice deosebite.

Evoluția particulară a sistemelor de costume populare etnice ale unor popoare apropiate și prietene ne apare astfel mai unitară. În istoria costumului popular românesc, ca și a celui slovac, nu putem face abstracție de studiul împrumuturilor, contaminărilor și influențelor reciproce, mai vechi și mai noi, importante sau secundare, pentru că acestea intră când în structura, când în ornamentica portului popular și pentru că prin aportul lor de conținut sau formal ele au căpătat între timp valoare de bun cîștigat și drept de cetățenie în patrimoniul culturii materiale românești și slovace.

ОБЩИЕ ЧЕРТЫ НАРОДНОЙ ОДЕЖДЫ РУМЫН И СЛОВАКОВ

РЕЗЮМЕ

Изучение сходных черт народной румынской и словацкой одежды является вопросом, относящимся к истории развития европейского народного костюма в карпато-балканской зоне.

В первой части работы автор, с целью определения основных аспектов проблемы, дает историческое обоснование своему исследованию. На основании новейших исторических данных он заключает, что некоторые культурные элементы, общие для румын и словаков, обязаны своим происхождением длительному контакту, существовавшему между этими двумя народами, а также и совместному проживанию (с одной стороны, благодаря румынским пастухам, проживавшим в Словакии, с другой — благодаря рабочим и ремесленникам словакам, жившим в Кришане и Банате).

Указав на исторический характер общественно-экономической основы контактов и совместного проживания, автор переходит к общему описанию народного словацкого костюма и анализирует влияние, оказанное румынской культурой на местный словацкий костюм. В то же время он описывает народный румынский костюм и выявляет влияние, оказанное словацкой культурой на местный румынский костюм. Что касается словаков, то эти областные влияния отражаются иногда в морфологии и орнаментации одежды, у румын — чаще всего в орнаментации и дополнительных деталях. В какой-то мере взаимное влияние вызвало и появление новых художественных черт в costume каждого народа.

В заключение автор подчеркивает необходимость проведения сравнительных исследований в области истории румынской народной одежды с целью уточнить некоторые частные аспекты проблемы о влияниях, оказанных на нее извне.

CARACTÈRES COMMUNS DU COSTUME POPULAIRE ROUMAIN ET SLOVAQUE

RÉSUMÉ

L'étude des caractères communs du costume populaire roumain et slovaque appartient à l'histoire de l'évolution du costume populaire européen propre à la région carpato-balkanique.

Dans la première partie de l'article, l'auteur, pour fixer les données essentielles du problème, commence par la détermination des bases historiques. Les recherches récentes nous apprennent que certains éléments culturels communs aux Roumains et aux Slovaques sont l'effet d'un contact et d'une cohabitation prolongés (pasteurs roumains établis en Slovaquie, ouvriers et artisans slovaques établis en Crișana et dans le Banat).

Ayant défini sous le rapport historique la base sociale et économique du contact et de la cohabitation roumano-slovaques, l'auteur fait une présentation d'ensemble du costume populaire slovaque en analysant les influences de la culture roumaine sur le costume local slovaque et, parallèlement, une présentation d'ensemble du costume populaire roumain en analysant les influences de la culture slovaque sur le costume local roumain. D'une manière générale, ces influences régionales réciproques sont parfois d'ordre morphologique et ornemental chez les Slovaques, alors que chez les Roumains elles affectent surtout l'ornementation et les accessoires du costume. Ces influences ont engendré, à leur tour, l'apparition de caractères artistiques nouveaux dans le costume populaire de chacun des deux peuples.

L'auteur insiste, dans ses conclusions sur l'intérêt d'une étude comparative de l'histoire du costume populaire roumain en vue de déterminer certains aspects particuliers des influences et des apports extérieurs qui se manifestent dans l'évolution de ce costume.



TEATRU ȘI MUZICĂ



AFIRMAREA CONCEPTULUI DE REGIE ÎN TEATRUL ROMÎNESC LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-lea

de SIMION ALTERESCU



Nu sînt puțini istoricii de teatru care împart istoria artei scenice în două mari etape condiționate de apariția regiei. Situînd acest eveniment în secolul al XIX-lea și împărțind istoria teatrului în teatrul dinainte de constituirea regiei și cel de după apariția ei, acești istorici comit o singură greșeală: ei absolutizează momentul istoric al apariției regiei fără să țină seamă că regia există de la începuturile teatrului, fără să facă distincția că între noțiunea de regie, din punct de vedere istoric, și accepția pe care o capătă regia la sfîrșitul secolului al XIX-lea este o diferență care într-adevăr poate constitui un moment de răspîntie în teatrul modern. Sigur că directorul de scenă, regizorul profesionist, apar la sfîrșitul secolului trecut, cînd în domeniul teatrului se conturează și crește în importanță această nouă personalitate. Dar regia, luată în înțelesul ei general, care se referă la ansamblul personalului și materialului scenic folosit într-o reprezentație teatrală, este o categorie istorică veche. Funcția de regizor este veche ca teatrul însuși și din cele mai vechi timpuri acesta a avut rolul de a stabili echilibrul și sinteza dintre elementele constitutive ale artei teatrale. «Dacă nu-i decît un secol de cînd se vorbește de regie — spune Emile Fabre — aceasta este din cauză că pînă atunci a fost ignorat ceea ce a putut fi regie », iar T. Komisarjevski arată că regia « există de foarte multă vreme, de cînd teatrul s-a născut, de la Eschyl, ca să nu spunem de la Thespis »¹.

Teatrul grec l-a cunoscut pe *διδασκαλος* care instruia, studia corurile, comunica actorilor și coreuților instrucțiunile poetului, îndruma reprezentarea, *διδασκαλια*, nefiind decît primul corespondent anticipativ al mizanscenei. În teatrul roman funcția de *dominus gregis* o subînțelege pe cea de antreprenor, de actor principal și de regizor. La începutul erei noastre teatrul indian cunoaște funcția de *sûtradhâra* care — și cu asta se poate vedea cît de grea era sarcina unui regizor în toate vremurile — trebuia să cunoască: «instrumentele muzicale, tratatele tehnice, numeroase dialecte, arta de a conduce, obiceiurile curtenilor, operele poetice, comportamentele, módele, retorica, jocul dramatic, artele industriale, metrica, planetele, zodiacul lunar,

¹ V. A. BOLL, *La mise en scène contemporaine. Son évolution*, Paris, 1944, p. 121.

limbajul local, pământul, țările, regiunile, munții, locuitorii, istoria veche, genealogiile regale . . . să asculte cu atenție lecțiile de teorie și practică pe care memoria să le înregistreze cu fidelitate, apoi să le retransmită, la rîndu-i, altora . . . să aibă memorie, spirit, demnitate, noblețe, să fie ferm, onest, amabil, răbdător, stăpîn pe el, politicoș în vorbă, curtenitor și lipsit de cupiditate » ¹.

Teatrul feudal aduce prezența acelor maeștri de repetiții (maître de récors sau maître de jeu) care conduc repetițiile și reprezentațiile în teatrul european apusean, sau a corespondenților lor în teatrul japonez (tsoukeoutchi și koken-nin) sau chinez (monongi și yen-hi). Secolul al XVII-lea cunoaște deja șefii de trupe: Shakespeare în teatrul elizabetan, Molière în cel francez, Riccoboni în cel italian. Indiferent de apelativ, denumirile lor indică preocuparea de ansamblu pentru organizarea spectacolului. Ei sînt predecesorii regizorului modern, chiar dacă activitatea lor se concentrează îndeosebi asupra problemelor de organizare a spectacolului, asupra problemelor artei teatrale în general.

Funcția regizorului și preocupările caracteristice regiei apar, după cum se vede, în decursul istoriei și cu cît ne apropiem de secolul al XIX-lea, o dată cu apariția actorilor-șefi de trupă care instruiesc actorii și conduc reprezentația, preocupările pentru valorificarea scenică a textului și realizarea armoniei ansamblului elementelor care compun spectacolul sînt din ce în ce mai accentuate. Studiind istoria regiei în prima jumătate a secolului al XIX-lea, Akakia Viala afirmă că « regia nu-i o invenție a secolului al XIX-lea. Începînd din secolul al XIX-lea se trece doar pe nesimțite de la *regie* (adică de la organizarea elementelor teatrale în general — n.n.) la ceea ce numim noi astăzi mizanscenă, adică o interpretare personală sugerată de opera dramatică și care coordonează toate elementele spectacolului, adesea după o estetică particulară . . . Teatrul nostru contemporan înlocuiește *regizorul* cu *directorul de scenă* » ².

Oricît de mare ar fi interesul pe care-l prezintă disputa regizorilor și istoricilor asupra originii și evoluției regiei, pentru noi este important, aci, să vedem în ce măsură în teatrul românesc sfîrșitul secolului al XIX-lea a însemnat un moment important din punctul de vedere al prezenței și influenței regiei în creșterea calitativă a artei teatrale, în sporirea coeficientului ei de realism.

Desigur că preocupări de regie au existat de-a lungul întregii istorii a spectacolului la noi. Există corespondenți ai regizorului și în complexul dramatic al teatrului folcloric, și în organizarea sărbătorilor de curte, și în spectacolul popular al teatrului de păpuși din bîlciuri. În teatrul cult, începînd cu primele reprezentații din al doilea deceniu al secolului al XIX-lea, de cele mai multe ori regizorul cumula și calitățile de animator, director, autor, actor etc. Gheorghe Asachi, care ia contact la începutul secolului cu teatrele din Roma și Viena, îndeplinește, într-un fel, rolul de « instituteur de pastorales » atunci cînd montează *Mirtil* și *Hloe*. Eliade montează însă *Hecuba* fiind mai mult decît un excelent « instituteur de tragédies », căci manifestă un spirit mult mai complex în problema organizării specta-

¹ A. VEINSTEIN, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, 1955, p. 158, după BHARATA, *Le metteur en scène céleste* și S. LÉVI, *Théâtre indien*, p. 378.

² AKAKIA VIALA, *Histoire de la Mise en Scène dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, 1938, p. 24.

colului. Programul de învățămînt al Filarmonicii prevede «exerciții de bucăți dramatice și de preparațiune a *punerii lor pe scenă* și de a plăti adaos profesorului de declamație dramatică care are în grijă *urcarea bucăților pe scenă* și sarcina de *regizor* în vremea reprezentațiilor»¹. De altfel prezența regizorului în munca teatrală este consemnată încă din vremea Filarmonicii în bugetul teatrului. În 1835 apare pentru prima oară specificată funcția de regizor. Încadrat în evidența personalului tehnic — alături de zugravul de decoruri și mașiniști — desigur că regizorul nu avea funcția complexă pe care o subînțelegem astăzi, dar în preocupările sale intrau folosirea mijloacelor tehnice de scenă, lumina, decorurile, costumele, figurația etc.

Dacă montările lui Asachi au mai mult un caracter descriptiv scenografic, dacă spectacolele organizate de C. Aristia (în limba greacă și în limba română) se bucură de îndrumările «regizorale» ale unui «professeur de tragédie», cum era numit în teatrul francez în anii 1830; teatrul românesc va avea ulterior în Costache Caragiale un animator de teatru ale cărui principii — expuse în piesa *O repetiție moldovenească* — dovedesc importanța pe care acesta o acorda funcției regizorale. C. Caragiale apare de altfel în componența trupei moldovene ca «director de scenă al trupei naționale»².

În evoluția teatrului nostru contactul cu trupele străine, alături de care trupele naționale au jucat pe aceeași scenă uneori avînd și conduceri comune, determină sub aspectul problemei pe care o discutăm o influență însemnată. Trupele străine de la noi și chiar trupele românești aveau legături strînse cu agențiile teatrale din străinătate și mai ales cu cele din Parisul anilor de după apariția istoricei prefețe la *Cromwell*. Așa se explică de ce în majoritatea contractelor încheiate cu trupele străine venite la noi se stipulează condiții detaliate privitoare la redarea exactă a locului și timpului desfășurării acțiunii prin decoruri și costume. Regizorii trupelor străine (Lebrun în trupa Foureaux, Berger în trupa lui Sansoni, Lecour în trupa Terezei Frisch ș.a.) se preocupă însă la acea vreme cu precădere de mașinăriile teatrului, de efectele scenice, de spectaculozitate³.

Conținutul activității de regizor se îmbogățește atunci cînd Matei Millo va preciza funcția acestuia în cadrul trupei ca «împuternicit și locuitor al directorilor, care să privegheze asupra bunei desfășurări a repetițiilor și reprezentațiilor, să controleze costumul, machiajul, recuzita și decorul fiecărei reprezentații și să aibă mai ales de îndatorire tot ce se atinge de izbutirea scenică a bucăților, el fiind însărcinat cu punerea lor în scenă după povăturirile direcției»⁴. Din punct de vedere al istoriei regiei, în teatrul nostru, acesta este momentul cînd devine actuală condiția conducătorului de trupă actor-regizor, cînd trupele sînt supuse autorității actorului principal (Costache Caragiale, Matei Millo, Mihai Pascaly ș.a.), care, de cele mai multe ori, va cumula calitățile de antreprenor, concesionar și director de trupă. În mod teoretic, la jumătatea veacului trecut, în anii cînd teatrul românesc iese definitiv din faza diletantismului începuturilor, sînt recunoscute deja necesitatea și rolul regizorului în arta teatrală. Matei Millo, numit în

¹ Programul Școlii de muzică și declamațiune a Societății Filarmonice, publicat în *Curierul românesc*, nr. 711, 7 ianuarie 1834.

² v. *Albina Romînească*, 27 ianuarie 1840.

³ L. Gîrză, *Contribuții la cunoașterea înce-*

puturilor regiei și scenografiei romînești, în S.C.I.A., 1956, nr. 1—2, p. 237 și urm.

⁴ v. Regulamentul alcătuit sub directoratul M. Millo-N. Șuțu care se referă printre altele la atribuțiile regizorului, în *Manualul Administrativ al Principatului Moldovei*, p. 367—375.

1856 *director de scenă*, avînd în atribuțiile sale « tot ce se atinge de punerea în scenă cu buna cuviință cerută de împărțirea și învățarea rolurilor și de regularea repetițiilor și reprezentațiilor »¹, marchează o nouă etapă în teatrul românesc nu numai ca actor dar și ca regizor, prin orientarea realistă pe care o dă montărilor și interpretării. M. Millo colaborează pe tărîmul regiei cu Al. Găteanu. Venit în țară cu o trupă străină înainte de 1848, Găteanu rămîne în teatrul românesc unde lucrează pînă la moarte (1883). Despre Găteanu, chemat ca regizor la București în 1860 de către Millo, se spune spre sfîrșitul activității sale că poate fi considerat « ca introducătorul în București al științei punerii în scenă a pieselor românești »². Colaborarea dintre Millo și Găteanu determină o delimitare a funcțiilor și raporturilor dintre directorul de scenă și regizor. Millo precizează că « dl. Găteanu primul regizor al Teatrului Național singur să aibă dreptul de a face mizele în scenă ale pieselor, iar *directorul de scenă* să conducă studiile, probele, lecțiile și reprezentațiile în sala de repetiție și pe scenă »³. În fond cei doi artiști se completează și Millo-Găteanu îndeplinesc împreună funcția de director de scenă. M. Pascaly, capul școlii interpretative romantice, nu este mai puțin preocupat de problemele regiei. În afara colaborării repetate cu Al. Găteanu, Pascaly aduce în teatrul nostru tendința reprezentărilor grave, profunde, romantice ale dramelor istorice. Dar nici Millo nici Pascaly nu sînt regizori profesioniști, ei rămîn în primul rînd actori și conducători de trupă.

Pentru perioada începuturilor teatrului cult nu putem recunoaște ca organizatori și creatori ai spectacolului decît pe actorii care cumulează multiplele funcții utile conducerii artistice și administrative ale unui teatru. Nici Al. Găteanu nu îndeplinește încă funcția de regizor în accepția sa modernă. Fără îndoială că la toți cei pomeniți există multe preocupări artistice analoage cu cele ale regizorului contemporan, dar caracteristic pentru teatrul nostru în acea perioadă este practicarea unei regii organizatorice, cumulul de funcții al regizorului, actor, șef de trupă, concesionar etc., multiplicitate care împiedică exercitarea deplină a funcțiilor regizorale propriu-zise. Nici unul dintre ei nu-și exercită funcția de regizor în consensul modern al regiei. Privind lucrurile din acest punct de vedere, la jumătatea secolului trecut regia încă nu se născuse ca o artă adevărată și regizorul nu-și cîștigase încă locul preponderent pe care-l ocupă astăzi în teatru. « În ultimă analiză, prima jumătate a secolului al XIX-lea nu ni se pare caracterizată nici prin nașterea unei «arte noi», nici chiar — la drept vrbind — a unei «arte noi a regiei». . . regia s-ar părea că abia din această epocă a început să-și capete propria sa conștiință »⁴.

Studiul funcției artistice a regiei este în strînsă legătură cu necesitatea studierii raporturilor dintre regizor și autor dramatic, dintre spectacol și text. Regia modernă, care se constituie la sfîrșitul secolului trecut, este o consecință a dorinței de a afirma rolul gîndirii în teatru prin intermediul ideii regizorale. Căutînd realizarea echilibrului între text și spectacol, între elementele componente ale spectacolului, regia modernă pornește de la conținutul de idei al operei dramatice, este preocupată de transfigurarea

¹ v. Regulamentul Teatrului cel Mare din București, Arh. Stat. Buc., Fd. Teatrul Național, dos. 50/1855, f. 10—11, p. 97.

² Arh. St. Buc., Fond Teatrul Național din Buc., dos. 534/1879, p. 13.

³ Arh. St. Buc., Fond Teatrul Național din Buc., dos. 274/1868, p. 86.

⁴ ANDRÉ VEINSTEIN, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, 1955, p. 192.

ideilor operei în imagini artistice scenice. Contribuția regizorului la afirmarea realismului în teatru este acum dintre cele mai importante, deoarece preocupările fundamentale ale acestuia sînt legate direct de spiritul analitic față de opera dramatică, de posibilitățile de investigație a mediului și eroilor, de transpunerea scenică a operei dramatice într-un mod cît mai apropiat de viață. Regizorii acestei epoci pornesc de la ideea primordială a axării muncii artistice pe ideile autorului, armonizîndu-și creația cu mișcarea ideilor și sensibilitatea contemporană.

În Franța Antoine și în Rusia Stanislavski sînt, încă la sfîrșitul secolului trecut, promotorii unei noi concepții regizorale care tinde la apropierea teatrului de realism. În 1887 Antoine la Paris (Théâtre Libre), în 1890 Otto Brahm, Theodor Wolff și Maximilian Harden la Berlin (Freie Bühne) și în 1898 K. Stanislavski și N. Dancenko la Moscova (Teatrul de Artă — MHAT) înființează primele teatre în care-și propun reînnoirea artei scenice. Cu toate că nu există o identitate între principiile de creație ale acestor oameni de teatru, cu toate că Teatrul Liber al lui Antoine va fi considerat mai tîrziu — atunci cînd Teatrul de Artă din Moscova se va îndrepta spre un realism autentic — ca un exemplu de felul în care căutarea realităților absolute duce la naturalism; cu toate că Antoine sau Otto Brahm, spre deosebire de K. Stanislavski și N. Dancenko, sînt victimele confuziei că exactitatea este suficientă pentru redarea adevărului și esențialului și generează un teatru naturalist care nu oferă decît o imagine parțială și deformată a realității, activitatea lor pornește din dorința înnoirii artei teatrale, din dorința ogîndirii conștiente a realității.

Antoine — cu al cărui teatru au venit în contact actorii și regizorii romîni și în special Alexandru Davila — este cel care la înființarea teatrului său, în 1887 cere ca în teatru să se pornească de la însăși imaginea oferită de viață, să se renunțe la trucuri, actorii să opteze pentru acțiuni simple, directe, autentice *tranches de vie*. Influențat de doctrina lui Zola (*Le naturalisme au théâtre* — 1881), Antoine cere actorilor cel mai autentic și posibil *natural*, iar decoratorilor elemente adevărate, cele mai veridice.

Apariția acestor principii a fost extrem de importantă pentru dezvoltarea teatrului și artei regizorale în întreaga Europă și ele au avut un rol deosebit în orientarea artei noastre scenice la sfîrșitul secolului trecut și îndeosebi în ceea ce privește formarea unei școli regizorale moderne. Teatrul romînesc din ultimul sfert al veacului trecut evoluează în pas cu mersul înainte al ideilor spre un teatru modern. El asimilează în mod oportun și fără întîrzieri inovațiile și cuceririle teatrului străin. Ca în întreaga sa istorie, teatrul nostru își însușește în mod organic aceste inovații dîndu-le un caracter nou, specific.

Dacă pînă la sfîrșitul secolului trecut regizorul are o funcție cu un pronunțat caracter organizatoric-administrativ, chiar atunci cînd regizori sînt actorii-conducători ai trupelor, regia își afirmă acum independența, căci regizorul reunește sub autoritatea sa diferitele mijloace de reprezentare scenică. Creșterea importanței regizorului, a directorului de scenă, la sfîrșitul secolului, are o deosebită semnificație în ceea ce privește concepția și viziunea artistică a transpunerii operei dramatice pe scenă. Afirmarea regiei, a marilor actori-regizori care nu mai cumulează și funcția de conducător de trupe (Grigore Manolescu, Ștefan Iulian, C. I. Nottara), a primului regizor profesionist în accepția teatrului modern (Paul Gusti) determină o

mai mare importanță acordată textului dramatic, relevării conținutului dramei cu mijloace specifice teatrale și o viziune artistică în funcție de epocă și autor¹.

Fără îndoială că în ultimele decenii ale secolului trecut actorii-regizori (Millo, Pascaly și îndeosebi Gr. Manolescu, Șt. Iulian, C. Nottara) contribuie în mare măsură la dezvoltarea artei regizorale românești, la afirmarea rolului creator al directorului de scenă. Dar toți acești actori nu devin regizori decât pentru că ei au simțit că deficiențele spectacolelor provin din absența regiei. Actorii frunțași ai scenei românești, cu concepții înaintate despre teatru și cu o mare experiență scenică, ei dau un impuls puternic dezvoltării teatrale, dar școala regizorală în teatrul românesc începe abia cu Paul Gusti la sfârșitul secolului trecut și se consolidează în primul deceniu al secolului nostru prin Al. Davila.

Dezvoltarea regiei la sfârșitul secolului trecut îi dă teatrului nostru o corespondență artistică contemporană, încadrează teatrul din punct de vedere al concepției în mișcarea generală a ideilor epocii, contribuie într-o mai mare măsură la realizarea unui contact strâns între opera dramatică și spectator. Întemeietorul Teatrului de Artă din Moscova, K. Stanislavski, spunea că «directorul de scenă nu poate fi numai un intermediar între autor și teatru; el nu poate fi numai o moașă care ajută la nașterea unui spectacol. Regizorul trebuie să fie în stare să gândească singur și să-și organizeze activitatea într-așa fel încât să provoace în spectator gândurile necesare contemporaneității»².

Anii de la sfârșitul secolului trecut sînt ani de schimbări importante în substanța artei scenice. Mișcarea teatrală din România se dovedește a fi în pas cu reformele artistice din teatrul european care vizează conținutul teatrului, perfecționarea procedeelelor puse în slujba *ideilor scenice*, cu ajutorul cărora să se insuflă operei dramatice o viață teatrală nouă.

Arta spectacolului de la sfârșitul veacului trecut este stînjenită în teatrul românesc de condițiile grele care mai persistă în munca de scenă: repetiții puține (maximum cinci-șase), actorii studiază cîte trei-patru roluri pe lună, efortul principal al actorului este canalizat către memorizarea tehnică a textului, premierele se dau la cîte cinci-șase zile, cîte patruzeci-cincizeci pe stagiune, sensibilitatea actorilor este irosită prin mecanizarea procesului de creație, ansamblul și figurațiile sînt neglijate, spectacolele au un aspect sărăcăcios, decorurile sînt necorespunzătoare. «Teatrul nu poate da o interpretațiune superioară, completată de un studiu conștiincios și de o punere în scenă îngrijită. O interpretare superioară nu se poate obține cu cele cîteva repetiții (vai de ele), jocul unui mare actor nu poate suplini lipsa care vine din faptul că restul ansamblului merge prost, nu este condus de nimeni»³. Regiei îi revine sarcina de a înlătura superficialitatea montărilor

¹ Decizia de numire ca regizori a celor trei mari actori era o consecință a importanței pe care Caragiale o acordase regiei (în timpul directoratului Caragiale este numit P. Gusti director de scenă), cele trei numiri s-au făcut «pentru ca piesele să fie bine îngrijite și montate» și pentru că direcțiunea scenei încredințată unei singure persoane ar întîmpina prea multe greutăți din cauza diferitelor genuri de piese. De

altfel după directoratul lui Caragiale (1888–1889) problema regiei constituie o preocupare pentru Comitetul teatral, care în 1893 ia decizia «de a se da mai o largă dezvoltare direcțiunii de scenă».

² N. GORCEAKOV, *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, E.S.P.L.A., 1955, p. 39.

³ GR. VENTURA (ARUTNEV) în *Adevărul*, nr. 634, 3 oct. 1890. Încă cu mulți ani în urmă — în 1879 — critica teatrală cerea o punere în scenă

și artei actoricești. Din ce în ce mai frecvent este precizată calitatea de regizor și importanța acesteia din punct de vedere al *direcției de scenă*. În 1879, într-un proces verbal al Societății Dramatice, Millo apare ca *director de scenă*, în 1885 Paul Gusti este angajat ca *ajutor de regizor*, în 1889 statutul Societății Dramatice confirmă calitatea de regizor a lui Grigore Manolescu, după ce un an înainte — în timpul directoratului lui I.L. Caragiale — Paul Gusti este numit regizor « pentru toate reprezentațiile românești ». În 1889—1890, ca o consecință a importanței pe care o câștigă regia și a impulsului dat în această direcție de către I.L. Caragiale, sînt numiți *directori de scenă* Gr. Manolescu, Șt. Iulian și C.I. Nottara. Apariția actorilor (neconducători de trupe) ca directori de scenă este un fenomen caracteristic, în ceea ce privește necesitatea resimțită de actori de a îmbunătăți arta spectacolului. Fenomenul cel mai semnificativ pentru teatrul de la sfîrșitul secolului trecut este însă dezvoltarea regiei profesioniste. Cu Paul Gusti (și ulterior în primul deceniu al secolului al XX-lea cu Alexandru Davila) începe școala regizorală românească profesionistă, școală care are un rol hotărîtor în afirmarea rolului creator al regiei, în înnoirea artei teatrale.

Critica vremii îl caracterizează pe P. Gusti, încă în 1891, ca fiind « omul de artă cu spirit liber, deschis la tot ce are adevărată valoare artistică »¹. Gusti apare și activează în teatrul nostru în anii în care Adolphe Appia spunea că « orice efort serios pentru a reforma teatrul se îndreaptă în mod instinctiv înspre regie »². Gusti este cel care caută perfecționarea procedeeleor și ideilor scenice pentru a insufla operei dramatice o viață nouă. Tendința de a acorda importanță operei dramatice, ideilor acesteia, de a ține seama de viziunea artistică specifică fiecărei piese, sînt caracteristice regiei moderne. Chiar dacă concepția regizorală a lui Paul Gusti nu vizează modificarea structurii materiale a teatrului (astfel de modificări intervin abia la începutul secolului nostru în teatrul european), el procedează la o simplificare a mijloacelor scenice, se desprinde de modalitatea picturală, statică, a teatrului din anii precedenți și dă importanță ritmurilor specifice și esențiale ale teatrului. Preocupările lui Gusti se îndreaptă spre cuvînt, gest, mișcare, înlăturînd contradicția dintre elementele vii, ritmice, ale artei scenice și ficțiunile statice, încremenite pe suprafețele mari pictate ale culiselor. Tendința regizorală modernă a lui P. Gusti se manifestă în ostilitatea față de convenționalismul teatrului în care elementele vii și cele inerte nu se armonizează, în renunțarea la mașinăriile complicate de scenă, în suprimarea aparițiilor (spirite, zei, zîne, demoni etc. — vezi *Fata aerului*) pentru a da importanță ideii, cuvîntului, actorului.

Caracteristic pentru teatrul de la sfîrșitul secolului este efortul de a releva eroii dramatice (« *actorul* trebuie să captiveze atenția și nu suprafețele de pînză pictată, nu multitudinea de mașinării și accesorii cu care textul dramatic este pulverizat » — Fr. Erler³). Aducînd pe scenă operele dramatur-

îngrijită: « Onor. Direcțiunea teatrului ar trebui să reamintească d-lui Director de scenă — scria Fr. Damé — că funcțiunile d-sale nu sînt onorifice și că modul cum urmează este în contra tuturor intereselor societății. Nu se cer puneri în scenă somptuoase; dar e neapărat necesar ca intrările și ieșirile, modul cum trec actorii de la un loc la altul, momentul cînd coboară sau

cînd suie, locul ce au să-l ocupe, mișcările lor, totul în fine să fie studiat cu deamănuntul și fixat dinainte ». (*Romînul*, 30 nov. 1879).

¹ *Adevărul*, 27 ianuarie 1891.

² A. APPIA, *L'œuvre d'art vivant*, Paris—Genève, 1921, p. 70.

³ FR. ERLER, în JACQUES ROUCHÉ, *L'art théâtral moderne*, Paris, 1910, p. 20.

giei realiste¹, P. Gusti aduce în teatru mijloacele noi artistice cu care poate fi creată imaginea omului modern. Fără a face aici istoricul personalității artistice a lui Gusti — cel care va conduce școala regizorală românească pînă la mijlocul secolului nostru — și fără a intra în amănuntele analizei operelor regizorale, ale determinării caracterelor sale artistice, trebuie să spunem — chiar dacă numai pentru a caracteriza momentul istoric — că apariția lui P. Gusti în teatrul românesc coincide cu afirmarea regiei funcționale, a regiei moderne, care înlătură contradicțiile dintre opera dramatică și spectacol, dintre autor și actor, pentru că Gusti promovează o concepție sintetică asupra teatrului. Cu P. Gusti regizorul își capătă în teatrul românesc recunoașterea de creator. Gusti este încă la sfîrșitul secolului un animator al vieții teatrale, dînd un conținut nou montării și artei actorului, un inspirator al picturii moderne de scenă, un educator al personalului de scenă în spiritul unei noi etici profesionale, un animator al ansamblului, al figurației. În fond Gusti este primul regizor român, în accepția modernă și specifică a noțiunii, care determină în teatrul nostru saltul calitativ de la regia organizatorică și convențională la regia funcțională artistică. Cu P. Gusti conceptul regiei moderne se afirmă în teatrul nostru. Despre modalitatea estetică a regiei din această perioadă va fi însă necesar să revenim.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ РЕЖИССУРЫ В РУМЫНСКОМ ТЕАТРЕ В КОНЦЕ XIX ВЕКА

Автор стремится исторически уточнить момент появления в румынском театре режиссуры в ее современном понимании.

В своем исследовании он исходит из идеи, что режиссура существовала, в очень широком понимании этого слова, с начала возникновения театрального искусства и на всех этапах его развития. В середине XIX века, однако, режиссура приобретает новое содержание, не встречавшееся в европейском театре до тех пор.

Что касается румынского театра, здесь с давних времен существовали элементы, характерные для режиссерской деятельности. Еще в первой половине прошлого века развернули свою деятельность воодушевленные энтузиасты-постановщики, так называемые «instituteurs de pastorales» или «professeurs de tragédies». Содержание режиссерской деятельности, однако, заметно расширяется лишь во второй половине XIX в. и особенно в его конце, когда появляются выдающиеся режиссеры-актеры, возглавлявшие артистические труппы (К. Караджале, М. Милло, М. Паскаль, позднее Григоре Манолеску, Ш. Юлиан, К. И. Ноттара).

Так же как и в европейском театре конца XIX в., режиссер в румынском театре становится независимым в своей деятельности, в том, что касается идейно-художественного замысла. Первым профессиональным режиссером, в современном понимании, был Пауль Густы, в результате деятельности которого румынский театр, с точки зрения художественного замысла и исполнения, пошел по общей линии идейно-художественного развития, характерной для театрального искусства того времени.

¹ Bazindu-se pe capacitatea de creație a marilor actori, P. Gusti, susținut de P. Eliade, introduce mai tirziu în repertoriu, alături de operele lui Facca, Alecsandri, Hașdeu, Caragiale, producțiile originale noi ale lui ROSETTI ROMAN (Manasse), G. RANETTI (Săracul Dumitrescu), D. ANGHEL și ȘT. IOSIF (Cometa), BARBU DELAVRANCEA (Apus de soare), VICTOR EFTIMIU (Înșir-te mîrgărite). Repertoriul clasic universal este de asemenea mult îmbogățit; alături de tragediile antice ale lui SOFOCLES, se joacă Phedra de RACINE, comedii ale lui MOLIERE (Avarul, Doctorul fără

voie, Căsătoria silită, Bolnavul inchipuit, Tartuffe), tragediile lui SCHILLER (Don Carlos, Wilhelm Tell), dramele lui SHAKESPEARE (Regele Lear, Hamlet). Totodată în repertoriul Teatrului Național locul melodramelor stupide îl iau piesele lui GUY DE MAUPASSANT (Yvette) sau EMILE ZOLA (Thérèse Raquin) și în special dramaturgia realistă: N. GOGOL (Revizorul), A. P. СЕHOV (Cerere în căsătorie), SUDERMANN (Magda), B. BJÖRNSON (Un faliment), OTTO ERNST (Institutorii), H. IBSEN (Nora, Solness constructorul, Stilpii societății).

В румынском театре конце XIX. в. осуществляются те же реформы, что и в европейском театре, начинают использоваться новые художественные средства с целью сценического изображения облика современного человека. Деятельность П. Густы — а позднее Ал. Давила — знаменует появление на румынской сцене профессиональной режиссуры, качественный скачок от режиссуры организационного характера к художественно-профессиональной режиссерской деятельности.

AFFIRMATION DU CONCEPT DE MISE EN SCÈNE DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

RÉSUMÉ

L'auteur tente de fixer le moment historique auquel s'est affirmé dans le théâtre roumain le concept de mise en scène dans l'acception moderne du terme. À cet effet il part de l'idée que la mise en scène, dans une acception très large, a existé dès les débuts de l'art théâtral et à toutes les époques de son développement. Vers le milieu du XIX^e siècle la mise en scène acquiert cependant un contenu nouveau, que le théâtre européen n'avait pas connu jusque-là.

Le théâtre roumain a connu des préoccupations de cet ordre dès les temps les plus reculés. Au début du siècle passé il bénéficie de l'activité d'animateurs enthousiastes qui s'intitulent « instituteurs de pastorales » ou « professeurs de tragédies ». L'art de la mise en scène s'enrichit dans la seconde moitié et surtout à la fin du XIX^e siècle, époque à laquelle s'affirment comme metteurs en scène des directeurs de troupes théâtrales tels que C. Caragiale, N. Millo, M. Pascaly et, plus tard, Grigore Manolescu, St. Iulian et C.I. Nottara).

Parallèlement à l'évolution du mouvement théâtral européen à la fin du XIX^e siècle, le metteur en scène affirmera, chez nous aussi, son indépendance sous le rapport de la conception et de la vision artistique. Le premier metteur en scène roumain professionnel, au sens moderne du terme, fut Paul Gusti, qui, du point de vue de la conception et de la modalité artistique, encadra le théâtre roumain dans le mouvement général des idées prédominantes du théâtre de l'époque.

À la fin du XIX^e siècle le théâtre roumain a adopté les réformes du théâtre européen et a eu recours à de nouveaux moyens artistiques pour la représentation scénique de l'image de l'homme moderne. L'apparition de P. Gusti et, ultérieurement, d'Al. Davila, coïncide, dans l'histoire du théâtre roumain, avec l'affirmation de la mise en scène comme élément fonctionnel. Ce sont eux qui déterminent le saut qualitatif de la mise en scène comme facteur d'organisation à la mise en scène fonctionnelle artistique.

CONTRIBUȚII LA CERCETAREA FORMELOR VECHE DE ARTĂ TEATRALĂ POPULARĂ

de OLGA FLEGONT

n comparație cu originile străvechi ale procesului de apariție și dezvoltare a artei teatrale populare românești, materialul pozitiv de cunoștințe care formează baza cercetării istorice provine din izvoare târzii. Informațiile istorice, foarte rare înainte de secolul al XVIII-lea, se compun în special din mențiuni și descrieri ale datinilor și petrecerilor țărănești din epoca feudală târzie. Scrierile cronicarilor moldoveni și munteni, cronicile anonime, manuscrisele și tipăriturile de limbă și literatură veche românească, lexicoanele și istoriile vechi românești și străine cuprind mărturiile autentice ale cărturarilor despre jocurile țărănești din bătrâni, de la sate și curți boierești și domnești. În sunetul cimpoaielor și tobelor de piele, eroii riturilor străvechi cu idoli și măști, turca, brezaia, alaiul moșnegilor; călușarii, paparudele și drăgaica celebrău rodirea turmelor și a câmpurilor, echinoxurile și solștițiile calendarului natural, trecerea anotimpurilor și mersul stelelor. Forme vechi de artă teatrală populară, jocurile țărănești cu măști din epoca feudală păstrează urmele străvechii lor origini, legate de procesul muncii sau de relațiile de gintă și de trib. Aceste elemente de artă teatrală primitivă, reprezentate prin acțiuni imitative și măști, sînt reminiscențele unor forme teatrale arhaice, dezvoltate în ritualurile și ceremoniile din timpuri străvechi.

Formele vechi de artă teatrală populară sînt puntea de legătură între arta și civilizația dispărută a timpurilor străvechi și creația teatrală a poporului, între dansurile rituale cu măști, dezvoltate în cadrul confederațiilor sau uniunilor de obști agricole și păstorești de la sfîrșitul mileniului I al e.n., și spectacolele dramatice populare din secolul al XIX-lea, irozii țărănești, reprezentația de păpuși și teatrul haiducesc.

Apărute în riturile populațiilor preistorice din ținuturile carpato-dunărene, formele teatrale arhaice au continuat să se dezvolte în cadrul civilizației străvechi a triburilor tracice și geto-dace, trecînd prin schimbări neconținute în prezența civilizațiilor antice grecești și romane și, mai târziu, evoluînd sub influențele culturii slave și bizantine. Istoria formelor vechi de artă teatrală populară apare cercetătorului ca « imaginea unei împletiri

infinite de conexiuni și interacțiuni, în care nimic nu rămîne ceea ce a fost, unde și cum a fost, ci în care totul se mișcă, se schimbă, ia naștere și dispare »¹.

Dacă procesul de apariție și constituire a formelor vechi de artă teatrală populară este sesizat ca o acțiune continuă, de combinare și imitare a imaginilor teatrale sub impulsul unei mișcări provenite din contactul cu arta înaltă a teatrului antic și medieval, el este desprins de condițiile economice și sociale ale timpului și locului în care se produce. În *Traditionswanderungen Euphrat—Rhein*, Waldemar Liungman susține și ilustrează teoria circulației și împrumutului formelor în cultura universală prin tezele emise asupra originii jocurilor cu măști din Evul Mediu, în sudul și centrul Europei. Pornite de pe țărmurile Eufratului, străvechile mituri și legende asiriene s-au răspândit în lumea Orientului Antic. Din Babylon și Summer, de-a lungul drumurilor de comerț ale Asiei Mici, ajung în insulele Mării Egee și în Grecia continentală, împrumutînd scheme, subiecte, teme și eroi mitologiei elenice. Circulația continuă spre Tracia și Dacia nordică; în condițiile schimbate de timp și spațiu ale lumii barbare, ciclurile cunoscute din culturile clasice ale antichității se repetă: ca derivații secundare ale cultului dionysiac, ivite din integrarea formelor de teatru arhaic grec în riturile magice străvechi ale populațiilor locale, jocurile țărănești cu măști din epoca feudală și-ar avea originea în fenomenul circulației formelor, în împrumutul schemelor teatrale din civilizațiile înalte ale antichității². Indicii străvechi în jocurile cu măști din epoca feudală infirmă însă această teză. Elemente de artă teatrală primitivă au apărut și s-au constituit în riturile arhaice din ținuturile carpato-dunărene cu mult înainte de contactul acestora cu civilizația greacă și romană. Deși formele teatrale primitive din civilizațiile locale nu s-au dezvoltat în mod izolat, ci sub influența manifestărilor similare din culturile clasice ale antichității, asemănările observate între unele ritualuri arhaice și dionysiile grecești ori serbările romane nu pot constitui însă o bază în demonstrarea tezei circulației și împrumutului efectiv al acestor manifestări spectaculare.

Jocurile turca și brezaia au un caracter străvechi, aparținînd spectacolelor populare comune pentru întreg sud-estul european: aceleași capre, aceiași moșnegi, mărturii ale unei culturi străvechi comune³. Nu numai în întreaga Peninsulă Balcanică, la slavii din sud și din nord⁴, ci și în punctele extreme ale acestei zone de cultură străveche, în Armenia și în Sicilia, se regăsesc la sfîrșitul secolului al XIX-lea imaginile teatrale ale țărilor și moșilor. *Etțaparer*, dansurile caprelor, erau reprezentate în Armenia de oameni deghizați cu capete și piei de țapi sălbatici, însoțiți de moșul scund, ghebos, cu mască de blană și toiag, în sunetul fluierelor și tobelor⁵. Un *Picuraru* (în textul italian original, păcurar — n.n.), înfășurat în piei de capră, « cu toate clopotele de bronz și de fier ale caprelor și vacilor sale agățate la brîu », coboară din munți în ziua de carnaval, sărind și dansînd pe ulițele satului⁶.

¹ F. ENGELS, *Anti-Dühring*, ediția a III-a, ESPLP, Buc., 1955, p. 28.

² WALDEMAR LIUNGMAN, *Traditionswanderungen Euphrat — Rhein — Studien zur Geschichte der Volksbräuche*, Teil II, Helsinki, 1938.

³ NICOLAE IORGA, *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, vol. II, Buc., 1937, p. 189.

⁴ TACHE PAPAHAGI, *Din folclorul romanic și*

cel latin, Casa Școalelor, Buc., 1923, p. 37—39.

⁵ SRBUI LISIȚIAN, *Старинные пляски и театральные представления армянского народа*, tom. I, ed. Acad. de Științe a R. S. S. Armenia, Erevan, 1958, pl. CXXVII.

⁶ *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, tom. XIV, 1889, Torino, p. 46.

Tezele clasice cu privire la originea jocului turca sau brezaia se bazează pe analiza comparativă a elementelor acestui joc și pe raportarea lui la dionysiile grecești sau saturnaliile romane. În analiza istorică a jocului, noțiunile convenționale, tipologice, ale dionysiilor și saturnaliilor din civilizațiile clasice au fost extinse și transformate în categorii istorice. Această confuzie a conținutului termenilor a substituit sensurile reale ale jocului cu motivele similare din mitologia popoarelor culte.

Identitatea formelor și modalităților teatrale este numai aparentă; între satyrul din vechile jocuri funerare elenice și moșul priveghiului românesc, apropierea nu sînt decît mărturia analogiilor existente în procesul de apariție și formare a imaginilor teatrale în ritualurile străvechi indo-europene. În împrejurări schimbate de timp și de loc, dar în condiții identice de dezvoltare economică și orînduire socială, apar forme de artă teatrală a căror comparare poate conduce la concluzia greșită a unei origini comune, unice.

În epoca feudală, circulația formelor de spectacol se intensifică, peste datinile și petrecerile țărănești se suprapun jocuri și spectacole publice aduse din Bizanț, între eroii și teme teatrale cu origini arhaice și cele medievale, de proveniență balcanică, încep lente întrepătrunderi. Dezvoltarea formelor vechi de artă teatrală populară românească este influențată de întîlnirea cu eroii teatrului de păpuși oriental, cu măscăricii de curte și saltimbancii acrobați, cu pehlivanii și soitarii ajunși din curțile palatelor domnești și boierești în piețele bîlcirilor. Populația țărănească, în contact cu civilizația orășenească, veche de cîteva secole, cunoaște manifestări spectaculare străine, sosite pe calea Orientului și a Occidentului, prin circulația ceremonialurilor și divertismentelor cu caracter teatral. De la curțile de modă turcească ale domnilor și boierilor, păpușile orientale de origine străveche indiană, karaghiozul îmbrăcat pe mîna și uriașul geamala pe catalige, sînt expuse în tîrguri și bîlciri. Pehlivanul chel și măscăriciul cu tichie de clopoței, a căror proveniență persană străveche rămîne puternic marcată în jocurile din Turcia și Grecia, sînt transformați de moda occidentală în acrobați și bufoni de curte și în burgurile transilvănene sub acest aspect au fost cunoscuți. Figura laică a bufonului este un indiciu al existenței unor spectacole de bîlc, de factură populară, care secundau reprezentațiile oficiale de dramă religioasă. În epoca feudală, circulația schemelor și modelelor teatrale de proveniență străină creează condiții noi de dezvoltare formelor teatrale autohtone.

Teza continuității procesului de evoluție istorică a artei teatrale populare românești poate fi cercetată în special prin studiul formelor vechi de artă teatrală populară, în care sînt cuprinse simultan fazele succesive prin care trec imaginile teatrale, atît reminiscențele imaginii teatrale arhaice cît și indiciile dezvoltării ulterioare a jocului țărănesc cu măști.

Dar a afirma continuitatea procesului istoric de evoluție a formelor vechi de artă teatrală populară pe baza existenței constante a imaginilor teatrale cu origini arhaice în spectacolele populare din secolele XVIII și XIX înseamnă « a concepe obiectele și procesele naturii izolat, în afara marii lor conexiuni generale; de aceea nu în mișcarea lor, ci în nemișcarea lor; nu ca fenomene în esență schimbătoare, ci ca fenomene stabile; nu ca ceva viu, ci ca ceva mort »¹. Constanța formelor originare de-a lungul secolelor este aparentă. Imaginile teatrale arhaice au apărut în timpuri îndepărtate,

¹ F. ENGELS, *Anti-Dühring*, ediția a III-a, ESPLP, Buc., 1955, p. 29.

s-au format în cadrul orînduirii primitive; condiționată de transformările survenite în relațiile economice și sociale din fiecare epocă istorică, dezvoltarea formelor teatrale arhaice continuă neîncetat.

Imaginea unchiașului, bătrînul strămoș al tribului care cobora noaptea din păduri să celebreze moartea unuia dintre urmași, a evoluat continuu. Craniul sau masca de lemn sculptat, tăcerea și atitudinea hieratică, elemente care dădeau aparența exterioară a morții, comune tuturor ceremoniilor funerare primitive, se transformă cu trecerea timpului și, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în cadrul aceluiași ritual de înmormîntare cu origini străvechi, ceata unchiașilor participă la priveghiul mortului dansînd hore dezlănțuite în jurul focului aprins în ogradă, cu gesturi grotești și strigăte, travestiți în costume de saci, sub măști de lemn reprezentînd capete vii, cu dinți ciopliți și pictați în alb. Temele grave ale jelierii mortului sînt concentrate în ceremonialul creștin și în plînsul bocitoarelor; unchiașii veseli, care sar peste rugul de jăratec și mimează gesturi violente, purtînd măști în care dinții goi, dezveliți, ai craniului de mort au devenit rîs grotesc, sînt eroi ale căror acțiuni și elemente de travestire au un sens nou, nu numai diferit ci contrar imaginii teatrale arhaice originare: unchiașul nu mai reprezintă pe străbunul mort, ci a devenit un erou viu, care reflectă în vechiul tipar cele mai brutale manifestări ale vieții, dezlănțuirea orgiacă fiind polul opus al străvechii imagini teatrale de factură tragică. Imaginea unchiașului evoluează spre reprezentarea omului viu și în dezvoltarea ei apare o fază nouă, parodierea sensului inițial. Schimbarea elementelor de travestire și pantomimă — măști și acțiuni imitative — este generată de sensul nou, comic, pe care reflectarea altor realități decît a celor arhaice îl determină în structura imaginii teatrale.

Transformările succesive ale imaginii teatrale străvechi sînt faze în procesul de dispariție a formelor arhaice de artă teatrală și totodată condiția necesară a continuității procesului istoric de reflectare a realității în imagini teatrale. Ceea ce rămîne cu caracter de lege din observarea formelor vechi de artă teatrală populară este fenomenul neîncetatei schimbări și transformări a imaginilor teatrale arhaice: continuitatea procesului de evoluție istorică există și se manifestă prin modificările permanente ale imaginii teatrale cu origini arhaice și nu prin aparenta sa rezistență, iar aceste modificări sînt condiționate de schimbările pe care reflectarea transformărilor istorice din activitatea economică și socială a oamenilor, din relațiile omului cu natura, din gîndirea și mentalitatea lui, le determină în structura imaginii teatrale, prin schimbarea funcției ei sociale.

În istoria formelor vechi de artă teatrală populară, imaginea teatrală — *imaginea unică*, în sensul reprezentării unui personaj separat, *eroul teatral*, sau *sistemul de imagini unice*, în sensul de *spectacol teatral*¹ — este ea însăși un proces în permanentă dezvoltare istorică, evoluînd de la elementele de artă teatrală din dansurile de ceată străvechi, pînă la imaginea teatrală inițială, simplă și izolată, a eroului în jocurile teatrale cu măști din epoca feudală; acest proces continuă să se dezvolte prin apariția grupului de eroi, serii de imagini înlănțuite în compoziția dramatică, sau se destramă în elemente de artă teatrală arhaică, acțiuni de ilustrare și travestiri simbolice.

¹ *Основы марксистско-ленинской эстетики*,
Institutul de filozofie — Institutul de istoria
artei, Academia de Științe a U.R.S.S., Editura

de stat pentru literatură politică, Moscova,
1960, p. 381.

Deghizarea, imitarea unei acțiuni din realitate, pantomima, ilustrarea și interpretarea acțiunii dramatice — modalități de expresie în evoluția artei teatrale — se concretizează în ceremoniile arhaice prin elemente de dans, decorație sculpturală și picturală, muzică, improvizație poetică și dramatică. Analiza acestor elemente componente ale imaginii teatrale, luate separat sau în ansamblu, nu rezolvă decât cunoașterea procedeele teatrale prin care este realizată imaginea. De la analiza manifestărilor exterioare ale procesului, este necesară trecerea spre cercetarea modului în care se produce realizarea imaginii și, în consecință, la cunoașterea calităților de ordin structural, proprii și particulare formelor vechi de artă teatrală populară.

În *Происхождение театра*, A. D. Avdeev a definit arta teatrală ca rezultatul unui proces de reflectare a realității, creat prin combinarea și interdependența unor componente specifice: transfigurarea omului într-o altă ființă, recrearea în acțiune a evenimentelor prin care trece eroul reprezentat și, în sfârșit, participarea spectatorului prin perceperea acestei acțiuni¹. Definiția se referă la arta teatrală constituită pe deplin, ca fenomen ordonat de legi proprii; preluarea datelor definiției în cercetarea formelor vechi de artă teatrală populară cere însă modificări în sensul considerării conținutului lor ca proces în formație. Aceste modificări sînt determinate de existența concret istorică a imaginilor teatrale cu origini străvechi, a căror structură, instabilă și incomplet constituită, nu face posibilă aplicarea normelor.

Recunoașterea momentelor, acțiunilor și eroilor din realitatea reflectată, studierea scopului în care imaginea teatrală a fost creată inițial și transformarea treptată a acestui scop, determinarea sensului imaginilor teatrale — în dezvoltare sau pe cale de a pieri, izolate sau organizate în sistemul complex al spectacolului popular —, a experienței de viață și concepțiilor care au stat la baza actului de cunoaștere și reflectare, sînt factori importanți în reconstituirea istorică și plasarea în timp a formelor vechi de artă teatrală populară. Transformările istorice din viața economică și socială, procesele contrarii din natură, din societate și din gândire, reflectate în imaginea teatrală, condiționează schimbările neîncetate și nelimitate ale structurii ei. Din această cauză, analiza modificărilor care se produc în structura interioară a imaginii deschide perspectiva cunoașterii legilor care stau la baza evoluției formelor vechi de artă teatrală populară. În consecință, premisa inițială a cercetării istorice este considerarea imaginii teatrale — existente ca proces viu, în formație, în jocurile țărănești cu măști din epoca feudală — drept fenomenul prin care se manifestă procesul istoric de evoluție a formelor vechi de artă teatrală populară.

Existența elementelor de artă teatrală primitivă în jocurile țărănești cu măști din epoca feudală și în spectacolele populare de la sate și târguri din secolele XVIII și XIX arată originile milenare ale procesului istoric de apariție și formare a artei teatrale populare românești. Reflectînd epoca arhaică, procesele de muncă din cele mai depărtate timpuri, reprezentările fantastice despre om și natură, imaginile artei teatrale primitive au trecut în spectacolul popular din epoca feudală cu forța pe care tradiția o dă conceptelor formate și fixate îndelung, într-o epocă istorică a cărei evoluție s-a încheiat: « Practica omului, repetîndu-se de miliarde de ori, s-a imprimat în conștiința omului ca figuri logice. Aceste figuri au trăinicia unei prejudecăți și un caracter axiomatic

¹ A. D. AVDEEV, *Происхождение театра*, Iskusstvo, Moscova—Leningrad, 1959.

tocmai (și numai) datorită acestei repetări de miliarde de ori »¹. Provenind din travestițiile animaliere din preistorie, cunoscute în toate culturile străvechi, imaginea caprei a trecut în jocul țărănesc cu măști de anul nou din epoca feudală și continuă să apară în mascaradele comice contemporane din satele moldovene. Prin analogie cu pantomimele rituale ale populațiilor primitive, se poate presupune că secole întregi, animalul adorat a fost reprezentat în riturile arhaice practicate de triburile de vânători și păstori din ținuturile carpato-dunărene; deghizat cu pielea caprei, imitându-i mersul și deprinderile, omul primitiv mima într-o acțiune imaginată momente prielnice din procesul muncii, invocând provocarea lor în viața reală. În limitele concepțiilor primitive, ritul urma să influențeze pe cale magică forțele naturii, necunoscute și temute; dar la baza creației imaginii teatrale primitive stă un act logic, deprins în procesul de muncă prin observarea rațională a naturii. Repetarea acestui act logic în cadrul ritului magic devine condiția care asigură presupusa împlinire a acțiunii magice: cu cât elementele concrete care construiesc imaginea erau mai aproape de aspectul existenței reale a obiectului reflectat, cu atât sensul magic al ritului avea șorți să se realizeze în viața reală. Dar prin același proces al « repetării de miliarde de ori » care fixase, în cadrul concret al practicilor rituale arhaice, « figura logică » — ideea de reprezentare concretă, prin mască și acțiuni imitative, a animalului cunoscut din realitate —, are loc în jocul cu măști din epoca feudală destrămarea imaginii teatrale originare și desprinderea actului logic de sensurile străvechi și formele generate de ele. Acest fenomen este cauzat de procesul neîncetat de verificare, în practica concretă a spectacolului, a formelor teatrale arhaice, a căror reluare accentuează discordanța dintre conținutul lor învechit și realitatea transformată de activitatea socială și economică a oamenilor, și provoacă transformarea a înseși acestor forme. Actele logice care au fixat prin repetare forma imaginii teatrale primitive devin factorul primordial al transformării acestei imagini. Imaginea animalului din acțiunea magică a străvechilor rituri pentru vânătoare bogată sau înmulțire a turmelor se schimbă, și în ritualul sărbătorii agrare, așa cum este cunoscută din izvoarele vechi, apare ca simbol abstract al rodniciei pământului: vechile elemente de travestire, capetele cerbilor sălbatici, capul de berbec și blănurile de oaie sînt împodobite cu velințe, panglici lucioase, ștergare, hurmuz, beteală de argint, iar capra devine o prezență de bun augur și înveselire în petrecerile lumești de anul nou.

Modificările în structura interioară a imaginii sînt continue și determină, în funcție de sensul nou pe care îl exprimă, transformarea elementelor de travestire. În 1781, Franz Joseph Sulzer descrie masca utilizată de mutul călușarilor în « dansul cu măști al călușarilor » (der vermummte Kolloschärentanz): cu un cap de bîtlan (« Reigerkopf ») sau de barză², mutul împrumută masca și acțiunile variantei transilvănene a imaginii caprei, turca. Masca brezaiei, provenită din evoluția aceleiași imagini străvechi, nu mai are decît vagi asemănări cu masca unui animal. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, ca să joace brezaia « . . . un om să prefacă în haine muieresti, cu un cap ca dă cîine, și cu coarne »³, scrie Iordache Golescu în *Condica limbii rumînești*.

¹ V. I. LENIN, *Conspectul cărții lui Hegel « Știința logicii »*, în *Caiete filozofice*, ESPLP, Buc., 1956, p. 181.

² FRANZ JOSEPH SULZER, *Geschichte des transalpinischen Daciens* . . , vol. II, § 159, *Ihr Kollo-*

schärentanz, Wien, 1781, p. 406.

³ *Condica limbii rumînești alcătuită dă dumnealui Iordache Golescul, vel Dvornic al Prințipatului Valahiei* . . , B.A.R.P.R., fond Manuscrise rominești, cota 850, fila 201 verso/1400.

Imaginea animalului evoluează spre reprezentarea unei ficțiuni fantastice, desprinsă din ce în ce mai mult de legătura cu realitatea, tinzând spre ilustrarea unui simbol abstract. Stilizarea arhaică se regăsește rar, iar încercările de a umaniza imaginea animalului fabulos nu reușesc. Cu chivăre de irozi, decorate cu cruci și stele de aur sau cu « un fel de cap. . . un fel de față rotundă, ca un disc, pe care sînt făcuți cu zugrăveală, cu hîrtie ori altă materie, ochi, sprîncene, nas și gură ca la om »¹ — suprapuse peste masca tradițională a capului de animal, « care are bot și barbă și ochi și urechi », jucătorii caprei reprezintă o imagine în structura căreia reflectarea proceselor și obiectelor din natură sau a relațiilor din viața socială nu se mai manifestă decît aparent, artificial. În continuitatea procesului de dezvoltare a imaginii teatrale în cadrul jocurilor țărănești cu măști din epoca feudală intervine în acest fel un moment de discontinuitate, manifestat prin variantele imaginii teatrale străvechi care repetă, în ipostaze diverse, sensul inițial al imaginii, dar nu mai pot include și exprima un sens nou.

Transformările neîncetate ale imaginii teatrale, ca fenomen concret prin care se manifestă procesul de reflectare a realității, pot duce la dispariția imaginii teatrale cu origini arhaice. Jocul călușarilor a izvorît din acțiuni imitative străvechi și s-a dezvoltat prin stilizarea lor în forme coregrafice, așa cum ornamentica și arta decorativă populară stilizează motivele reale prin geometrizarea formelor și volumelor. Acest străvechi joc de război a evoluat spre arta coregrafică, ermetizînd în figuri stilizate ceea ce fusese acțiune imitativă și pantomimă. Procesul de evoluție a imaginii teatrale reprezentate în vechime de călușari s-a încheiat prin anihilarea reflectării teatrale a lumii; masca de pînză albă², ultima formă a imaginii teatrale străvechi, marca diminuarea și în cele din urmă dispariția calității teatrale. Călușarii cu măști de pînză albă și cununi de pelin reprezentau, în secolul al XVIII-lea, ultima manifestare a imaginii teatrale, acțiunea de disimulare a realității și nu de reflectare a ei.

Imaginile teatrale se transformă neîncetat și cu cît actul de reflectare inițial a revelat mai adînc natura și procesele de muncă, cu atît mai mult există în structura imaginii posibilitatea evoluției ei. În cazul în care imaginea nu se mai sprijină — în ultimele faze — pe un element de cunoaștere rațională, dispariția ei nu lasă urme. Deși evoluția imaginii teatrale cu origini străvechi duce, în general, la dispariția ei, procesul de evoluție a artei teatrale este continuu, deoarece imaginea teatrală dispare dînd loc formării altor imagini sau deprinderii de a reprezenta lumea în imagini. Premisa principală a cercetării istorice devine relevarea raporturilor care există între elementele cunoașterii raționale din structura interioară a imaginii teatrale și dezvoltarea modului teatral de reflectare a lumii în imagini, ca esență a procesului istoric de evoluție a formelor vechi de artă teatrală populară.

Din fazele succesive ale dispariției imaginii teatrale cu origini străvechi, rămîne și se continuă deprinderea de a reprezenta natura și relațiile de muncă în imagini teatrale, concretizată prin acțiuni imitative și măști. Din necon-

¹ Informație extrasă din *Proiect de lucrări privitoare la limba și istoria națională* (anterior anului 1900 — n.n.), Fond Grigore Tocilescu, *Manuscrise diverse*, vol. 40, fila 3; B. A. R.P.R., fond Manuscrise romînești, cota 3165.

² . . . et ne dignosci possint, alba tela faciem

contegunt. Cf. manuscrisul textului latin, copie din secolul al XIX-lea după originalul din Arhivele rusești, *Descriptio Moldaviae* (Cantemiru), cap. XVII *De Moldavorum moribus*; B.A.R.P.R., fond Manuscrise romînești, cota 5312, fila 140.

tenita adăugire și repetare a actelor logice de cunoaștere a lumii, în imaginile teatrale din jocurile țărănești cu măști se formează o suită logică înlănțuită, fiecare imagine nou apărută fiind determinată de depășirea erorilor de cunoaștere pe care vechea imagine le conținea. « În fața omului se află rețeaua fenomenelor naturii. Omul instinctelor, sălbaticul, nu se desprinde pe sine din natură. Omul conștient se desprinde pe sine, categoriile sînt treptele acestei desprinderi, adică ale cunoașterii lumii, puncte nodale în rețea, care-l ajută s-o cunoască și s-o cucerească »¹; lanțul imaginilor teatrale se formează în același sens: « categoriile logice » sînt conținute în imaginea teatrală primitivă ca elemente de cunoaștere a lumii înconjurătoare, iar evoluția istorică a deprinderii de a reflecta realitatea prin imagini teatrale este posibilă pe baza existenței și dezvoltării acestor elemente pozitive de cunoaștere în formele vechi de artă teatrală populară. În permanență, imaginea teatrală se transformă în alte imagini sau, ca material al experienței concrete trecute, într-o schemă logică, abstractă, pe baza căreia noi imagini sînt realizate: transformarea vechii imagini sau invenția imaginilor noi, acestea sînt căile de dezvoltare continuă în procesul de evoluție a formelor vechi de artă teatrală populară.

În anumite condiții istorice, transformarea imaginii teatrale străvechi are loc într-un lanț neîntrerupt, continuu; în cadrul vechilor forme apar modificări imperceptibile care se acumulează treptat și duc la apariția unei forme noi, care neagă vechea formă în interiorul căreia s-a dezvoltat. Unchiășii din străvechiul ritual de înmormîntare păgîn, imagini evoluat din ritul morților strămoși, sînt eroi care circulă în cadrul spectacolelor rituale cu alte proveniențe și cu alte sensuri și se dezvoltă sub influența imaginilor teatrale provenite din rituri legate de procesele de muncă, rituri vînătorești, păstorești și agrare. Continuitatea în transformarea aceleiași imagini nu este determinată numai de contactul ei cu alte imagini a căror legătură cu realitatea, în limitele mentalității primitive și ale reflectării fantastice, este foarte strînsă; chiar în interiorul imaginii teatrale primitive a strămoșului de trib există posibilitatea evoluției continue, în sensul legării din ce în ce mai strîns de reflectarea realității, de la procesele directe de muncă spre reflectarea omului și a relațiilor sociale și economice determinate de aceste procese. Imaginea unchiășului, prin transformarea ei în moșii și moșnegii caprei, brezaiei, cucilor și călușarilor, condiționează apariția imaginii omului și determină dezvoltarea ulterioară a acestei imagini. O dată cu reprezentarea omului, în cadrul formelor vechi de artă teatrală populară se creează premisele reflectării vieții omenești, a caracterelor, ocupațiilor și categoriilor sociale, a istoriei societății.

Izolați din ritul arhaic inițial, alăturați jocurilor țărănești cu măști de anul nou, moșnegii devin în epoca feudală eroii vii ai comicalui popular. Sub măștile de postav negru, cu bărbi de blană și nas de ardei, încinși cu lanțuri de tălăngi, purtînd ciomege lungi — simbolul puterii străvechi a unchiășului —, dansînd și sărînd, luptîndu-se, intervenind în atragerea spectatorilor ca participanți în joc, moșii sînt eroii cei mai activi din mascarda țărănească feudală și treapta cea mai înaltă a transformării imaginii teatrale originare: inegală, această transformare este oprită uneori timp îndelungat în faze primare, alteori grăbită și îndeplinită într-un ritm rapid, în dependență de dezvoltarea economică și socială, de factori istorici și geografici,

¹ V. I. LENIN, *Conspectul cărții lui Hegel, « Știința logicii »*, în *Caiete filozofice*, ESPLA, Buc., 1956, p. 65.

de izolarea regiunilor sau schimburile vii din preajma orașelor. La sfârșitul secolului al XIX-lea, unchiașii de la Nereju, moșnegii purtători de tigve cu pene de cocoș din jocul cucilor, moșneagul mut — blojul călușarilor —, moșul caprei și brezaiei, moșul ursar, moșul și baba — perechea comică, formă evoluată în cadrul jocurilor de bîlci — sînt faze diferențiate în evoluția aceleiași imagini teatrale primitive cu origine unică, cea a unchiașului.

Imaginea moșului, prin neîncetata sa transformare, prin înnoirea aspectelor reflectate din realitatea înconjurătoare, prin apropierea treptată de problemele omenești ale vieții sociale, devine un domeniu de manifestare a schimbărilor de ordin psihologic. Începe astfel să se contureze, din ce în ce mai limpede, un proces de metamorfozare interioară, reprezentat în elementele de travestire și acțiunile jocului teatral.

În jocul moșnegilor, după o îndelungă exercitare în a reflecta aspecte din realitatea înconjurătoare, aspecte legate de om și de activitatea omenească, are loc formarea deprinderii de a întregi spontan acțiunea exterioară prin exprimarea schimbărilor și succesiunii stărilor interioare, de natură psihică, pe care imitarea unor acțiuni din lumea reală le determină. Treptat, în cadrul imaginii moșneagului sînt create — prin repetare — condiții pentru dezvoltarea exhibiției personale. Apariția moșului măscărici în jocurile țărănești cu măști nu este bazată pe dezvoltarea în forme populare a măscăriciului de la curțile domnești și boierești, a măscăriciului de profesie din spectacolele de bîlci din secolele XVIII și XIX. În *Pravila* lui Vasile Lupu din 1646, măscăriciul este menționat în categoria socială a oamenilor din popor (« humilis »¹): « . . . vreun om de gios, — cum să dzice țaran, sau vreun slugoiu, sau vreun măscărici — . . . »². Nu bufonii de proveniență străină, aduși din Bizanț și Fanar de influența moravurilor turcești și grecești la curțile domnilor din Țara Românească și Moldova au stat la originea măscăriciului autohton, ghidușul cu replica amară, eroul popular care devine imaginea paiatei înțelepte, cunoscută de-a lungul secolelor în istoria teatrului universal, de la mimul antic, pînă la păpușa comică a Evului Mediu. Indicații sugestive cu privire la acțiunile mimetice ale acestuia și la modul teatral în care își desfășura jocul sînt cuprinse în *Synopsis*-ul tipărit la Iași, în anul 1757: « Și încă mai priimesc la casele lor Turca sau Brezaia avînd cu sine și măscărici ghiduș... »³.

În această fază de evoluție a imaginii teatrale se manifestă un proces contradictoriu, angajat între reflectarea aspectelor multiple, diverse, din realitatea înconjurătoare și conștiința jucătorului: imitarea și repetarea stărilor interioare, schimbărilor de ordin psihologic pe care realitatea înconjurătoare și cunoașterea ei le provoacă în ființa celui care le reprezintă în acțiunea spectacolului. Exhibarea propriei personalități nu este un moment de întrerupere în procesul de dezvoltare a artei teatrale populare ci, în această fază, constituie

¹ Textul latin original al izvorului *Pravilei*: Prosper Farinaccius, *Praxis et theoricæ criminalis* (Veneția, 1607—1621), « Argumentum. Maritus an et quando liceat uxorem in adulterio deprehensam, ac ipsum adulterum occidere », Quaest. CXXI, Par. II, nr. 60; cf. *Carte românească de învățătură*, introducerea critică.

² *Carte românească de învățătură de la pravilele împărătești și de la alte giudeațe cu dzisa și cu toată cheltuiala lui Vasilie Voivodul și Domnul Țării Moldovei di în multe scripturi tălmăcită di*

în limba ilenească pre limba românească (1646), ed. critică, col. « Adunarea izvoarelor vechiului drept românesc », VI, Ed. Acad. R.P.R., Buc., 1961, (glava 9, zăceala 47), p. 97.

³ *Synopsis*, adecă: *Adunare de multe învățături care acum întii s-au tipărit întru aceștiaș chip... cu osteneala și toată cheltuiala a preasfințitului mitropolit al Moldaviei, Kyr Iacov, întru a sa Typografie, în sfînta mitropolie în Iași, Iași, 1757, fila 52/54—fila 52 verso/54 verso.*

o punte de trecere, o modalitate prin care procesul se continuă. De la deprinderea de a imita aspectele, stările și procesele din natură, se ajunge astfel la modul teatral de reflectare a lumii în imagini, categorie superioară, atinsă prin dezvoltarea capacității de a exterioriza procesul interior determinat în conștiința omului de reflectarea vieții omenești, a vieții sociale.

Fenomenul este reluat și în procesul de evoluție istorică a teatrului cult, în continua dezvoltare a formelor pe care procesul de reflectare a realității în imagini teatrale le generează de-a lungul evoluției sale. În teatrul popular, această treaptă de trecere de la o etapă inferioară la una superioară se revelă în rolul social al mășcăriciului.

În jocul său, mășcăriciul dansează și cântă, imită deprinderi și moravuri, își spune părerea și mai ales emite aforisme satirice, nefiind decât întâmplător mimul altor oameni decât al lui însuși: mășcăriciul — în cele mai multe cazuri — nu interpretează, ci se expune, el însuși devenind prin spectacolul acțiunilor sale o imagine teatrală. În formarea acestei imagini teatrale, influențele modelului străin pe care prezența saltimbancilor și bufonilor de la curte le ofereau sînt minime, și deoarece sînt împrumutate în urma cerințelor spectatorului care compara exhibițiile de import cu cele ale mășcăriciului autohton, sînt secundare; materialul de bază îl constituie elementele de cunoaștere rațională a realității autohtone, acumulate și dezvoltate de-a lungul timpului în spectacolul țărănesc, și fixarea procedeele de expresie într-o serie de acțiuni-cheie, stilizări ale proceselor interioare provocate de relațiile cu lumea înconjurătoare. Și deoarece în desfășurarea spectaculară a acestor forme noi de artă teatrală populară are loc un proces de participare premeditată a eroului-actor, imaginea teatrală a mășcăriciului este o ipostază complexă care presupune un șir inedit de procese: reflectarea realității obiective în conștiința mășcăriciului provoacă o sumă de reacții subiective care conțin germele imaginii teatrale prin calitatea lor proprie și specifică de a se constitui ca reprezentări ale unei existențe imaginate de eroul mășcărici.

Imaginea mășcăriciului popular este imaginea unui erou tip, imaginea unei categorii de eroi teatrali, schema dramatică a eroului fiind creată în reprezentația vie, teatrală, pentru ca abia cu timpul, prin specializarea celor două linii diferite de dezvoltare — teatrală și dramatică — dar cu origine unică, să se separe drama de teatru, creația dramatică de cea teatrală, personajul dramatic de eroul teatral al spectacolului. În arta teatrală populară românească acest proces a fost început de eroul mășcărici și este analog cu procesul prin care s-a fixat locul eroilor din *commedia dell'arte* în istoria teatrului universal. Personajele din *commedia dell'arte* sînt tipuri dramatice provenite printr-o îndelungă cristalizare și specializare a formelor populare de teatru, a imaginilor de eroi. Cu timpul, procedeele teatrale ale mășcăricilor populari din epoca feudală au devenit legi de interpretare, și așa cum măști și acțiuni simbolice au rămas ca elemente de artă teatrală arhaică în jocurile țărănești feudale și contemporane, anumite procedee convenționale din jocul mășcăricilor, de mimare a acțiunii ori de rostire a textelor improvizate după o schemă stabilită, se recunosc în spectacolele populare contemporane, în mascaradele grotești de anul nou și în reprezentația teatrală a jocului de păpuși.

Se poate emite ipoteza că mășcăriciul este eroul teatral al epocii feudale, evoluat din imaginea teatrală străveche a unchiașilor, moșilor și moșneșilor, desprins din cadrul jocului țărănesc cu măști și dezvoltat în ambianța

bîlciurilor din târguri; această cale de evoluție continuă este excepțional de rară în istoria artei teatrale populare, dar în cazul cînd există, eroul teatral astfel creat are o putere de influențare imensă asupra întregului proces de evoluție a artei teatrale populare, condiționînd și în unele cazuri determinînd calitățile dominante ale imaginilor teatrale apărute pe alte căi și cu alte proveniențe. Măscăriciul reprezintă un moment culminant în spectacolul teatral popular și, prin categoria de sinteză între calitatea de spectacol și calitatea de dramă conținute și exprimate prin imaginea unică a interpretului și creatorului, manifestate concomitent în aceeași acțiune teatrală, eroul măscărici este un punct nodal, o cheie de boltă în procesul de apariție și constituire a imaginilor și formelor moderne de artă teatrală populară.

În cadrul vechilor jocuri țărănești cu măști, calea frecventă de dezvoltare a imaginii teatrale evolute din imaginea teatrală primitivă nu prezintă caracterul unei legături directe. Cu trecerea timpului, desprinse de sensul lor inițial, imaginile teatrale primitive se modifică, dar structura lor rămîne ca o schemă convențională, un tipar fix care păstrează modalitatea simbolică arhaică: deghezări și acțiuni sînt reluate și repetate din inerție, fără ca participarea conștientă a jucătorilor să se manifeste într-un proces viu, de reflectare a realității. Imitarea imaginilor străvechi, exercitarea fanteziei ornamentale, decorative, provoacă deteatalizarea spectacolului și creează o fază de discontinuitate în evoluția formelor vechi de artă teatrală populară.

Cetele de mascați din alaiul caprei moldovenești s-au dezvoltat în jurul imaginilor teatrale cu origini străvechi care ocupau cîndva locul principal în spectacol: turca și moșul; deși în evoluția ulterioară a jocului imaginile teatrale inițiale rămîn pe un plan secundar, ele influențează formarea trăsăturilor caracteristice ale noilor imagini care se constituie. În prezența elementelor de cunoaștere ale vechii imagini, ordonate de calitățile dominante ale acesteia, apar și se formează imagini care reprezintă relații transformate din realitatea înconjurătoare, din viață. În ambianța jocului arhaic există posibilitatea dezvoltării propriu-zise a procesului de reflectare în imagini teatrale a lumii din afara vechilor hotare ale jocului, a eroilor și întîmplărilor în întregime reale din viața înconjurătoare.

Se poate presupune că în alaiul caprei moldovenești sînt transpuse în formă teatrală procesiunile de carnaval ale breslelor de meșteșugari și sînt reprezentate, sub forma parodiei, ocupații și ranguri din viața socială. Reprezentative pentru viața orașelor, cortegiile de carnaval organizate de meșteri și calfe sînt însă o formă de petrecere în care transformarea teatrală nu are loc: uneltele, costumele, insignele reprezintă meșteșugul și gradul ierarhic al celor care le poartă. În alaiul de mascaradă al caprei, aceste elemente de travestire fac parte integrantă din structura imaginii teatrale. Ca eroi din spectacolele cunoscute în mediul țărănesc și în bîlciuri apar în alaiul caprei țiganul cu ursul; reflectînd ocupații și ranguri din viața socială a secolului al XIX-lea, arnăuții și bumbierii, popa, generalul și alți eroi însoțesc capra, asistînd sau participînd la desfășurarea jocului; ocupațiile meșteșugărești sînt reprezentate prin cete de cizmari și fierari, care ilustrează cu uneltele de muncă aduse în joc breasla și actul de muncă; cizmarii împung cu acul, fierarii ciocănesc cercuri și clopote¹; doctorul grav și tăcut, cu pălărie înaltă, negustorul de piper și bidinele, cu tichie de vulpe sau tulpan și cu mustați

¹ B.A.R.P.R., fond Manuscrise romînești, cota 4968, fila 281—281 verso.

din pene de gîscă, sînt tipuri noi care apar în alaiul caprei ca reflectări din realitatea schimbată și transformată de mersul istoriei, eroi și scene din viața societății.

Modul ilustrativ, alegoric în care se prezintă mascarada țărănească provine din introducerea unui nou conținut de viață în forma tradițională, simbolică, a imaginilor teatrale cu origini străvechi. Stilul comic, reprezentat atît prin fantezia și spiritul în care sînt create măștile noilor eroi, cît și prin hazul cu care este surprinsă acțiunea caracteristică și gestul specific în redarea personajelor, s-a format prin deprinderea de a parodia neîncetat formele teatrale străvechi care au stat la baza jocurilor țărănești cu măști din epoca feudală.

Deprinderea de a reprezenta tipuri și relații din societate se dezvoltă neîncetat în procesul de creație a formelor dramatice populare, reprezentarea de păpuși și teatrul haiducesc. Invenția a noi eroi teatrali, în situații și acțiuni noi, este consecința unui îndelung și neîntrerupt proces prin care se selectează modul teatral de reflectare a lumii în imagini, iar acest mod este determinat de evoluția întregii societăți, de ideile despre om și natură, de evoluția obiectului reflectării: omul în societate. Deprinderea de a reprezenta în imagini teatrale relațiile dintre om și natură, constituită de-a lungul secolelor, devine în epoca feudală — prin reflectarea conflictelor sociale din viața oamenilor și a eroilor din popor — mod teatral de reflectare a lumii. Imaginile teatrale izolate ale eroilor și seriile de imagini cuprinse în acțiunile teatrale din jocurile țărănești cu măști ale epocii feudale ajung să se constituie în sistemul complex al spectacolului teatral popular.

Teza continuității procesului istoric de evoluție a formelor vechi de artă teatrală populară se sprijină, în cercetare, pe premisele enunțate: analiza imaginii teatrale — fenomen de manifestare a continuității procesului, și cercetarea dezvoltării modului teatral de reflectare a lumii — esență a continuității procesului.

К ВОПРОСУ О СТАРИННЫХ ФОРМАХ НАРОДНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

РЕЗЮМЕ

Старинные формы народного театрального искусства являются связующим звеном между исчезнувшими древними искусством и цивилизацией, ритуальными играми с масками, развившимися в пределах конфедераций или союзов сельскохозяйственных и пастушеских общин конца первого тысячелетия нашей эры, и драматическим народным искусством XIX века: крестьянскими религиозными представлениями, кукольным и гайдучким театром.

Вопрос о непрерывности процесса исторической эволюции румынского народного театрального искусства должен исследоваться, главным образом, на основе установления последовательных фаз развития этих форм, которые включают в себя одновременно и остатки архаических театральных представлений и элементы позднейших крестьянских танцев с масками эпохи феодализма.

Главной предпосылкой исследования является анализ способа создания театрального изображения, изменений, происшедших в его внутренней структуре. Исторические преобразования экономического и социального порядка, противоположные процессы, осуществляющиеся в природе, обществе и мышлении, отражаются на создании театрального

ного изображения, обуславливают непрерывные и безграничные изменения его структуры.

Знание законов, лежащих в основе процесса исторической эволюции старинных форм румынского театрального искусства, помогает выявить то, каким образом старинное умение представлять в театральных образах отношения между человеком и природой становится — путем отражения социальных конфликтов — театральным приемом отражения мира.

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES FORMES ANCIENNES D'ART THÉÂTRAL POPULAIRE

RÉSUMÉ

Les formes anciennes d'art théâtral populaire sont l'élément de transition entre la civilisation et l'art disparus des temps archaïques et la création théâtrale du peuple, entre les danses rituelles à masque pratiquées dans le cadre des confédérations ou unions de communautés agricoles et pastorales de la fin du 1^{er} millénaire de notre ère et les spectacles dramatiques populaires du XIX^e siècle, les mystères paysans du roi Hérode dits *irozii*, le théâtre de marionnettes et les pièces ayant pour héros, les *haidouks*.

La continuité du processus d'évolution historique de l'art théâtral populaire roumain est tout particulièrement mise en lumière par l'étude des phases successives de ses anciennes formes, où l'on retrouve simultanément les réminiscences du théâtre archaïque et les indices du développement ultérieur des danses paysannes à masque de l'époque féodale.

La première prémisse d'une telle étude consiste à analyser la manière dont se constitue l'image théâtrale et les changements qui se produisent dans la structure intérieure de celle-ci. Les transformations historiques de la vie économique et sociale, les processus contraires de la nature, de la société et des idées que reflète le processus de constitution de l'image théâtrale, provoquent des modifications incessantes et illimitées dans la structure de cette image. L'étude des lois qui régissent le processus d'évolution historique des formes anciennes d'art théâtral populaire révèle en même temps comment l'antique coutume qui s'attache à traduire en images scéniques les rapports de l'homme avec la nature se transforme en modalité théâtrale de représentation du monde, mettant en scène les conflits de la vie sociale.

APARIȚIA FORMELOR INSTRUMENTALE ȘI DE CAMERĂ ÎN ARTA MUZICALĂ ROMÎNEASCĂ

de FERNANDA FONI



Formele instrumentale și de cameră apar în arta muzicală românească — atît în activitatea interpretativă cît și în creația originală — în secolul al XIX-lea, urmînd dezvoltării anterioare a genurilor vocale. Este bine cunoscut, în acest sens, rolul de seamă al numeroaselor trupe germane, italiene, franceze, care — perindîndu-se pe scena românească — au răspîndit repertoriul apusean, nu numai cel strict vocal, dar și al muzicii instrumentale occidentale, prin acele « intermezzi musicale » sau muzica « între acte »¹. Prezența artiștilor concertiști în viața muzicală românească constituie punctul de plecare a manifestărilor publice instrumentale, ale căror baze se pun în primele decenii ale veacului trecut. Începutul este marcat de istoricele concerte ale lui B. Romberg², care înseamnă totodată și primele valorificări ale melodiilor populare romînești în arta cultă.

Cele dintîi manifestări instrumentale și de cameră s-au consolidat în cadrul cercurilor restrînse de la curțile domnești și din familiile boierești³. Deși pînă atunci muzica era considerată în aceste cercuri o artă minoră, bună numai pentru petreceri și care în orice caz nu se cuvenea să fie practică de către odraslele aristocrației, pătrunderea spiritului apusean cu obiceiul educației muzicale în familie⁴ a împins către formarea primilor muzi-

¹ Uverturile și piesele instrumentale executate pe scena teatrului muzical alcătuiesc un prim repertoriu instrumental. De asemenea « între acte » se dădeau și concerte ; astfel în anul 1852, la 18 dec., cu prilejul reprezentării operei « Linda di Chamonix » la Iași, și-a făcut debutul violonistul Gh. T. Burada, care a executat Concertul op. 16 de Beriot.

² La sfîrșitul anului 1806 și începutul anului 1807 la Iași și în anul 1812 la București. Cu acel prilej Romberg a compus o fantezie pe arii naționale romînești intitulată « Caprice pour le violoncelle sur des airs Moldaves et Valaques ». Se cuvine relevat faptul că autorul a conceput aco-

paniamentul instrumentului solistic pentru un cvartet format din două viori, alto și bas, formă în care a și fost interpretată lucrarea în concerte de la București (*Telegraful grecesc*, 1812, martie 20).

³ La Iași concertele se dădeau în casele : C. Canano, Gh. Asachi, Al. și T. Balș, V. Beldiman, S. Bogdan, Al. Sturza, I. Ghica, T. Burada etc., iar la București : B. Grigorie, B. Știrbei, E. Ghica ș.a.

⁴ Se încetățenește obiceiul de a aduce profesori din străinătate, se dezvoltă învățămîntul particular : știm că la 1777 Sulzer aducea muzicanți sași din Brașov domnului Țării Romînești

cieni tocmai în acest mediu. În felul acesta apare practica muzicală diletantă, care va dăinui în prima jumătate a secolului al XIX-lea, constituind sămînța de dezvoltare a activității publice de concert. Activitatea amatorilor a însemnat totodată una din cele mai importante căi de pătrundere a muzicii clasice și romantice instrumentale și de cameră în viața muzicală românească. În așa-numitele « academii muzicale » amatorii de « muzică aleasă » au fost printre primii care au interpretat lucrări ale compozitorilor de seamă din literatura muzicală universală, așa fel încît « seratele muzicale » de pe la 1812 pot fi considerate ca prime forme ale manifestărilor instrumentale și de cameră în Principatele Romîne ¹.

Un loc important în viața muzicală românească din punctul de vedere al dezvoltării manifestărilor instrumentale este deținut de lăutari. Acești muzicanți populari au fost în numeroase rînduri pomeniți în scrierile celor care trecînd prin aceste meleaguri erau uimiți de măiestria lor. Virtuozitatea lăutarilor se îmbina cu caracteristica repertoriului lor — în continuă schimbare, urmărind gustul publicului vremii — prin aceasta asigurîndu-se menținerea lor decenii de-a rîndul în centrul vieții artistice românești. Continuatori ai vechilor practici populare, lăutarii sînt și cei care au alcătuit primele și cele mai vechi formații instrumentale din țara noastră. Ei au fost propagatori activi ai unui gen de muzică, popular-lăutărească, care se oglindește cu pregnanță în culegerile de melodii populare ce se fac în acea perioadă inițială a notației răzlețe, perioadă care a ținut pînă către 1850. Reprezentată ca într-un tablou caleidoscopic, plin de culoare, întreaga varietate a muzicii ce se cînta în prima jumătate a secolului trecut apare în aceste culegeri. Unele piese incluse în culegerile populare alcătuite pe baza repertoriului lăutăresc au suscitât și interesul muzicienilor de profesie, care le-au transpus pentru diverse instrumente; aceste lucrări au intrat în repertoriul clasic național al muzicii instrumentale din secolul al XIX-lea, promovat în urmă de soliștii și formațiile profesioniste.

Alături de aceste tradiționale formații instrumentale lăutărești și poate chiar sub influența lor, se alcătuiesc în primele decenii ale veacului trecut unele ansambluri care — foarte apropiate de cele populare-lăutărești — capătă un caracter mai larg, îmbrățișînd o sferă mai cuprinzătoare din punct de vedere al repertoriului interpretat și al instrumentelor componente. Concludentă, în acest sens, este inițiativa lui Dinicu Golescu care în anul 1827 ca un « boier iubitor de progres, după ce înființase sub direcția distinsului profesor și patriot Florian Aaron o bună școală românească la moșia sa din județul Muscel, adusese de la Sibiu și un dascăl de muzică, căruia îi

« pentru învățămîntul fiilor săi ». Abatele Panzini preda « muzica europeană » copiilor lui Al. Ipsilanti. În 1804 este cunoscut la București profesorul de « clavier » Nemesis. Marie Lachapelle Labouloy din Paris devine în anul 1810 profesoara fiicei spătarului Gh. Catargi, iar la 1813 Elisabeta de Belleville vine la curtea lui Scarlat Vodă Calimah ca educatoare muzicală. La Iași, în 1813, Elena Tayber devine educatoarea copiilor vornicului

M. Sturza, iar la 1830 un cunoscut profesor de pian este Fr. S. Caudella.

¹ Printre primii soliști din aceste cercuri cităm : Smaranda Șapte Sate și Eufrosina Lătescu, la Iași (1812); mai tîrziu (1817) Elena Tayber Asachi, Săftica Paladi, Hermiona Asachi și Tudorache Burada. În aceeași perioadă la București este cunoscut aportul ficelor lui Brîncoveanu, a ficelor banului Grigorie, a domniței Ralu ș.a.

încredințase instrucțiunea instrumentală a doisprezece țigănași, din care acel maestru formase :

doi scripcari,
doi flautiști,
doi clarinete,
un oboist,
un fluieraș,
doi trîmbițași,
un toboșar
și un țîmbalist,

pe cari îi învățase cîteva arii, precum: valsul « O du lieber Augustin », cîntecul popular « Was macht der Herr Papa », maestrosul himn austriac, o căzăcească și cîteva ceardașuri »¹. Consolidarea acestui nou tip de formație muzicală² care se caracterizează prin alăturarea instrumentelor folosite în interpretarea muzicii europene culte celor populare romînești, cît și prin interpretarea — pe lîngă muzica populară romînească — a ariilor, a dansurilor apusene la modă, a dansurilor popoarelor vecine, marchează cucerirea unei noi trepte în evoluția ansamblurilor instrumentale. Este o importantă verigă în procesul care a condus la apariția formațiilor de cameră, stadiul superior de dezvoltare a vieții muzicale romînești, din cea de-a doua jumătate a secolului.

În evoluția manifestărilor instrumentale în veacul trecut trebuie atribuit un rol de seamă « muzicilor militare », care reprezintă unele din primele forme de alcătuire a ansamblurilor instrumentale publice. Luînd naștere în primele decenii ale secolului al XIX-lea³, fanfarele militare au constituit un important mijloc de educare muzicală a publicului, pregătind condiții de dezvoltare muzicii culte instrumental-simfonice romînești. Într-o perioadă în care lipsa muzicienilor aducea mari prejudicii desfășurării vieții artistice autohtone, aceste formații au avut și funcție didactică, pregătind cadrele de instrumentiști suflători.

Printre cele mai obișnuite manifestări instrumentale ale aceluia început de secol mai amintim balurile de la curțile domnești și boierești, în desfășurarea cărora dansurile apusene ocupau locul de frunte. Dansurile occidentale au fost preluate în repertoriul lăutăresc, exercitînd apoi o largă influență în întreaga practică instrumentală a epocii.

Făcînd abstracție de formațiile lăutărești, mai mult sau mai puțin stabile, primele ansambluri instrumentale alcătuite în perioada celei dintîi jumătăți a secolului al XIX-lea, întocmai ca și primele manifestări concertistice corespunzătoare lor, păstrează un caracter sporadic, neorganizat, ce s-a menținut pînă la apariția profesionismului muzical și la organizarea ansamblurilor de către muzicieni de profesie, adică pînă în cea de-a doua jumătate a secolului. Cercetînd repertoriul promovat în această vreme, se observă

¹ I. GHICA, *Opere*, vol. I, *Un bal la curte* în 1827, E.S.P.L.A., Buc., 1956, p. 333—334.

² Amintim astfel și « muzica nemțească a Niculescului », boier care instruind un număr de 18 țigani a format o orchestră cu un repertoriu ce cuprindea, în afara marșului zis « a lui Napoleon », și unele piese « de recreațiune » la modă

pe atunci, ca de pildă menuetul.

³ La 1830 se înființează muzica militară la Iași, la 1838 la București și la 1839 la Cluj. După 1840 s-au înființat fanfare militare și în centrele provinciale: 1847 la Roman, P. Neamț; 1850 la Galați etc.

caracterul mixt vocal-instrumental al programelor, cu predominanța muzicii vocale, fapt care este desigur legat de preferința marcată către acest gen a publicului iubitor de muzică din epoca respectivă. De asemenea se impune constatarea că repertoriul instrumental se bazează pe cîntecul popular lăutăresc. Prelucrările de cîntece populare, variațiile, fanteziile sau improvizațiile pe teme populare au alcătuit baza repertoriului concertelor. Această idee de culegere și prelucrare a cîntecului popular — ilustrînd de altfel căutările unor principii noi de creație care să corespundă mersului general al culturii și artei romînești către cristalizarea formelor proprii de exprimare — va deveni unul din principiile fundamentale ale tinerei școli componistice dezvoltată în secolul trecut. Alături de muzica populară, repertoriul instrumental cuprinde uverturi, adaptări ale unor arii din opere și romanțele vocale cunoscute, apoi dansurile la modă (poloneze, mazurci, valsuri, menuete), potpuriuri, rondo-uri, variații, fantezii, capricii, romanțe instrumentale, imnuri și marșuri¹. Este important de subliniat faptul că muzica vocală — și îndeosebi romanța — a avut o mare înrîurire în dezvoltarea muzicii instrumentale, determinîndu-i în mare măsură și stilul.

Deși intercalată timid în programele epocii, muzica instrumentală clasică și romantică europeană cucerește din ce în ce un loc mai important. Astfel, de la executarea întîmplătoare a sonatei « Appassionata » în salonul de muzică al domniței Ralu, s-au făcut pași însemnați către extinderea manifestărilor instrumentale, care cuprind un public din ce în ce mai numeros. Datorită formațiilor alcătuite de către amatori, căroră treptat li s-au alăturat și muzicieni de profesie, au început a fi cunoscuți și apreciați compozitori ca: Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt etc. Entuziasmele aplauze cu care publicul primea concertele se reflectă și în cronicile vremii care mărturisesc aprecierile față de interpreți în termeni deosebit de elogioși, atitudine specifică criticii secolului trecut, lipsită încă de suport științific.

Desfășurarea vieții muzicale, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, precede fenomenul cel mai important sub aspectul manifestărilor instrumentale, anume crearea ansamblurilor de către muzicienii de profesie. Pasul hotărîtor către formarea profesionismului muzical s-a făcut prin înființarea școlilor speciale de muzică. Formațiile profesioniste asigură o periodicitate a manifestărilor publice care-și sporesc eficiența educativă asupra publicului vremii; la aceasta se adaugă faptul îmbucurător al susținerii lor de către interpreți romîni, crescuți în școlile romînești. De aci înainte, viața muzicală nu există numai datorită concertelor întîmplătoare date de soliști în trecere; devine tot mai puternic rolul muzicienilor profesioniști care, punînd bazele primelor formații culte specializate, au adus una dintre cele mai prețioase contribuții în propagarea muzicii instrumentale și de cameră.

¹ Reprezentativ pentru felul în care se alcătuiau programele instrumentale în prima jumătate a secolului este repertoriul interpretat de F. Liszt în memorabilele concerte date în anul 1846—1847. Cu mici variații programul concertelor marelui pianist a cuprins: Andante din « Lucia de Lamermoor »; Fantezia din opera « Norma »; Andante cu variațiuni de Beethoven; « Ave Maria » și « Regele Ielelor » de Schubert;

Melodii maghiare; « Marșul lui Rakoczi »; « Hexameron »; Variații pe două cîntece romînești. De asemenea, iată unul din programele interpretate de pianistul L. de Mayer în anul 1843 la București: Introducere și cor din « Lucia de Lamermoor »; Nocturnă și Trio din « Lucia de Lamermoor »; Uvertura din « Robin des Bois »; Două arii naționale turcești și un Marș de cavalerie.

Pasul imediat următor este făcut în sensul apariției concertelor independente de cameră și a formațiilor specifice pentru interpretarea acestui gen muzical. Nume ca cele ale fraților Burada, ale lui Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, Enrico Mezzetti în Moldova, alături de cele ale lui Eduard Wachmann, Eleonora Wachmann-Rîureanu, ale fraților Wiest, ale lui Eduard Hübsch, Constantin Dimitrescu, Dimitrie Dinicu în Muntenia și de cele ale lui Ștefan Nosievici, Tudor Flondor în Bucovina, rămân legate de progresele mișcării muzicale desfășurate după anii 1850.

În urma apariției profesionismului muzical, programele concertelor vădese o lărgire a repertoriului, cuprinzând din ce în ce mai complet lucrările literaturii universale a genului. Astfel, se poate urmări evoluția de la aranjamente pentru diferite instrumente — ca fantezii pentru patru mâini pe motive din opere, simfonii pentru două violine, sau pentru două pianе la opt mâini, uverturi pentru pian ș.a. — la repertoriul propriu-zis de cameră. Așa fel încât curînd și mai frecvent se includ în programe piesele instrumentale cu acompaniament (vioară cu pian, harpă cu pian, două violine, violoncel cu pian etc.), iar sonata apare încă din deceniul al VI-lea, urmată de duo, trio, cvartete și cvintete. Configurația programelor rămîne încă multă vreme eteroclită, cuprinzînd muzică simfonică, muzică vocală, muzică instrumentală, muzică de cameră, alături de scenete sau piese întregi, comedii, șansonete sau declamații¹, structură impusă de nivelul artistic al publicului care încă nu gusta pe deplin concertele exclusiv instrumentale sau de cameră. Un factor de seamă în educarea publicului în sensul aprecierii unor asemenea concerte l-au constituit recitalurile solistice care după cel de-al VII-lea deceniu încep a deveni independente, prilejuind cunoașterea repertoriului instrumental universal clasic și romantic².

Cu privire la alcătuirea formațiilor specifice de cameră, în Moldova, Ed. Caudella a fost cel care a avut «fericita idee de a forma o mică societate privată pentru cultura muzicii clasice»³, încă în anul 1871, iar mai tîrziu în anii 1883—1884 tot lui i se datorează organizarea unor serate «foarte reușite» de muzică clasică, la care au colaborat Z. Miclescu, E. Weitzcker, G. Fotino, Briel, O. Weiss, Mezzetti ș.a. În Muntenia, cel care a

¹ De exemplu concertul din 6 februarie 1867, dat la București la «Teatrul cel Mare în ajutorul celor lipsiți de hrană», cu concursul lui Ed. Reményi, F. Plotény, Z. Sturza, A. I. Ghica, M. Crețulescu, M. Millo, Ed. Wachmann: Mare duo pt. două violine de Allard; Sonata D. dur pt. două pianе de Mozart; Otello fantisie pt. violină de H. W. Ernst; Barbu Lăutarul — chansonetă comică de V. Alecsandri; Meditațiune pt. pian, vioară și orgă de Gounod; Mare sonată pt. pian și vioară de Beethoven; Chira Nastasia — chansonetă de V. Alecsandri; Invitație la vals de Weber pentru două pianе și violină; Fantasia Romine, compuse și executate de Ed. Reményi.

Sau programul celui de-al VII-lea concert popular dat de T. T. Burada cu concursul lui M. C. Jecu, a profesorilor și elevilor Conservatorului, la 15 aprilie 1889, Iași, sala Pastia-Hotel Romania: Souvenir de Bellini, fantisie pt. violină

de Artot; Cavatină de Gounod; Fantisie de concert pe opera «Faust» de M. Benotti, pt. clarinet; Finalul din concertul al 2-lea pt. violină de Beriot; Să ne pupăm, Folleville — comedie; Trio de Ries; Dorul de Ed. Caudella; Doina de M. C. Linaru; Simfonie concertantă pt. două violine de Allard.

² Deseori recitalurile erau combinate vocal-instrumentale, ca de pildă în concertele date de celebra Patti, București 1885. Un exemplu tipic de recital este programul susținut la București de pianista A. Essipoff, 15 dec. 1885: Humoreska de Schumann; Variations et Fugue de Paderewsky; Andante et Scherzo de Mendelssohn; Vals de Schubert-Liszt; Etude de Schutt; Passepied de Delibes; Scherzino et Valse de Moszkowsky; Prelude, Etude, Nocturne, Mazurka de Chopin; Rhapsodie Hongroise nr. 8 de Liszt.

³ Serate de muzică clasică, în Curierul de Iași, 1871, nr. 128, nov. 21.

inițiat formarea ansamblurilor profesioniste de cameră cu caracter permanent a fost C. Dimitrescu¹, a cărui activitate marchează un moment ascendent, atât sub raportul practicii muzicale, cât și cu privire la apariția creației originale de cameră. Alături de frații Schipeck, Ed. Wachmann, Ed. Hübsch, Scholtys, F. Wiest, L. Wiest, C. Flesch, Czapanschek, Lubicz ș.a., Dimitrescu a parcurs un bogat repertoriu de cameră. Unul din cele mai valoroase ansambluri, așa-numitul « Cvartet matinal instrumental » a fost astfel organizat de C. Dimitrescu împreună cu frații Schipeck în anul 1880. Este de reținut faptul că în acele concerte s-au programat pentru prima oară exclusiv lucrări pentru formații de cameră. Iată astfel — pentru a ilustra stadiul înaintat la care ajunseseră manifestările muzicale din acea perioadă — programul « primelor patru cvartete matinale »: în 16 martie 1880 s-a interpretat Cvartet în fa de Beethoven; Serenada de Haydn și Cvartet în la minor de Schumann. La 23 martie 1880 programul cuprindea: Cvartet în do minor, op. 18, nr. 4 de Beethoven; Menuet de Bocherini; Cvartet op. 3 pentru pian, violină, violă, și cello de Mendelssohn. « Al treilea cvartet matinal » din 30 martie 1880 avea în program: Cvartet în re minor, nr. 13 de Mozart; Berceuse de F. Schipeck și Cvartet în la minor, op. 41, nr. 1 de Schumann. Iar la cel de-al patrulea concert din 6 aprilie 1880 s-a interpretat: Cvartet în re major de Mendelssohn; Chant Arabe, La chasse, Pastorale și Scherzo de Bianchi; Cvartetul în la minor de Schubert. Călduros salută atât de publicul cât și de presa vremii, această formație trebuie considerată germenul cvartetului permanent pe care izbuteste să-l alcătuiască D. Dinicu, elevul și continuatorul lui C. Dimitrescu.

După trei ani de încercări și concerte pregătitoare², D. Dinicu constituie în anul 1897 prima formație permanentă de muzică de cameră în România de atunci, cvartetul înființat împreună cu G.A. Dinicu, E. Loebel și E. Dall'Orso³. Din acest cvartet au făcut parte, în diferite împrejurări, unii dintre cei mai cunoscuți interpreți din acea vreme de la noi ca: C. Flesch, R. Malcher, Geza de Kresz, E. Loebel, M. Lewinger, H. Skohoutill ș.a. O deosebită strălucire a căpătat această formație în anul 1903, când pupitrul primei violine a fost deținut de maestrul G. Enescu.

În ultimul deceniu al veacului se poate vorbi de îmbogățirea manifestărilor de cameră prin continua apariție a formațiilor specifice. Este astfel ca o pildă, de amintit activitatea Societății Liedertafel, care încă din deceniul al VIII-lea a marcat un adevărat progres în evoluția vieții muzicale românești. Într-o primă etapă concertele susținute în acest cadru au fost dedicate în exclusivitate muzicii corale. În ultimul deceniu al secolului, Societatea Liedertafel se preocupă însă de muzica de cameră, inaugurând acele izbutite concerte intitulate « Kammermusik ».

¹ Una din primele formații organizate de Dimitrescu împreună cu L. Wiest, F. Wiest și S. Reith datează din anul 1871, formație care a interpretat lucrări de cameră de Mozart, Haydn, Beethoven și Mendelssohn.

² Iată repertoriul interpretat în concertele pregătitoare din 4 și 11 martie 1895, București, Palatul Ateneului: Trio de Mendelssohn; Gavottă de Bach — S. Saëns; Nocturnă de Chopin; Etude en do de Rubinstein; En valsant de Godard;

Polonaise en mi de Liszt; Cvartet de Schumann.

³ Spre exemplu programul cvartetului permanent din 15 ian. 1898, Buc., Sala Liedertafel: Cvartet op. 29 de Schubert; Absence de Berlioz; Les larmes de Massenet; Cvartet în sol minor, cu pian de Brahms. Și programul concertului din 10 ian. 1899, Buc., Sala Liedertafel: Cvartet op. 76 nr. 4 de Haydn; Trio de Smetana; Cvartet op. 95, nr. 11 de Beethoven.

Parcurgînd programele de cameră executate la sfîrșitul veacului, se conturează cu claritate locul important pe care îl deținea muzica clasică și romantică a lui Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Brahms, care a constituit baza repertoriului interpretat, fiind totodată și cea mai apreciată de publicul vremii. Faptul acesta a avut răsunset în creația originală în care deseori se resimt aceste influențe. În același timp se remarcă efortul lăudabil de a aduce la cunoștința publicului și tînăra creație romînească instrumentală, care rămîne însă prezentă în programe într-o proporție cu totul insuficientă. Contactul strîns cu arta clasică și romantică universală, asimilarea acestor valori artistice în cultura romînească, a fost un proces indispensabil dezvoltării muzicii noastre naționale. Într-un anumit fel, introducerea artei instrumentale și de cameră, clasice și romantice universale în programele manifestărilor muzicale romînești din secolul al XIX-lea ar corespunde perioadei de dominație a traducerilor în domeniul literar-teatral din prima jumătate a veacului trecut.

Paralel cu această bogată activitate concertistică din capitalele celor două Principate și ca o consecință a aceleiași avînt cultural generat de curentul revoluționar de la 1848, favorizat și de circulația intensă între Principate ce se stabilește în urma Unirii, după cel de-al VII-lea deceniu se ridică și viața muzicală a provinciei. Pe lîngă turneele numeroșilor soliști, înființarea societăților muzicale¹ în centrele provinciale creează posibilitatea încetățenirii unei activități publice concertistice. Avînd menirea de a propaga muzica în general, programele popularizate prin aceste societăți aveau o structură specifică eteroclită, în care muzica clasică instrumentală și de cameră începe a ocupa un loc tot mai de seamă. Generalizarea manifestărilor muzicale în întreaga țară se înscrie pe linia progresului cultural general înfăptuit în ultimele decenii ale veacului al XIX-lea, progres care s-a concretizat în istoria muzicii romînești prin apariția puternicei personalități artistice a lui George Enescu. Către mijlocul deceniului al IX-lea, George Enescu își face intrarea în viața de concert, marcînd un moment culminant în dezvoltarea muzicii romînești. Apărînd ca violonist pentru prima oară în concertul din 1894², Enescu aduce un nou suflu în concertistica romînească hotăr-

¹ La Suceava, după 1868, St. Nosievici organizează un cvartet de coarde. În 1882 la Botoșani se înființează orchestra « Armonia », iar în 1885 sînt semnalate concertele date de V. C. Fleury cu elevii. La Brăila în 1884 s-a fondat Societatea « Lyra », iar în 1885 sînt apreciate concertele Societății « Muza » condusă de Petzalis. La Cernăuți în 1884 concertele de cameră ale Soc. Filarmonice și ale Soc. « Armonia ». În 1885 dr. M. T. Burada organizează prima Soc. muzicală din Roman. De la 1890 se evidențiază activitatea Soc. « Harpa » din Galați, iar la 1895 a grupului de diletanți condus de Bursch din Pitești; la 1894 alcătuirea orchestrei cu elevii școlii din Sulina. Înainte de 1895 există la Blaj orchestra Reuniunii pompierilor condusă de Augustin Ungur. 1895: reînființarea Soc. Filarmonica din P. Neamț. 1896: concerte la Fălticeni și Cîmpulung. La Brașov în 1896 orch. Soc. Filarmonica condusă de A. Brandner. În 1898 O. Blasianu

constituie o Soc. Filarmonica la R. Sărat, iar la Birlad se constituie Soc. Filarmonica din inițiativa lui O. Hinke. 1899: Soc. Filarmonica la Focșani, organizată de I. Langa. Spre sfîrșitul secolului se ridică societăți muzicale și la Buzău, Tg. Măgurele, Tr. Severin etc.

² 8 martie 1894, Palatul Ateneului, programul concertului: Concert pt. vioară și pian de Mendelssohn; Fantaisie Caprice de Vieuxtemps; Reverie și Staccato Vals de Godard; Zigeunerweisen de Sarasate; la pian prof. Hellmesberger junior. În 1896, 23 febr. programul concertului de cameră susținut de Enescu în Sala Ateneului este: Concert în re minor de Wieniawski; Orgelfantasia und fuge în sol minor de Bach-Liszt; Fantasia Apasionată de Vieuxtemps; Barcarole de Chopin; Concert în sol minor de Bruch; la pian Th. Fuchs. Programul concertului din 28 febr. 1898: Sonata I-a pt. violină și pian de G. Enescu, prima audiție (G. Enescu vioară și

rînd noul ei drum de dezvoltare. Programele sale confirmă faptul că manifestările muzicale instrumentale de la sfîrșitul secolului al XIX-lea ajung la un înalt nivel artistic; totodată se impune creația originală romînească în practica de concert. Astfel, unul dintre programele susținute de Enescu în pragul secolului al XX-lea (29 martie 1900) mărturisește deosebitul aport adus de Enescu atît în practica cît și în creația muzicală: Sonata I-a în re major de G. Enescu (G. Enescu pian și C. Flesch vioară); Der Schmetterlingskuss de G. Enescu și Der Bläser de G. Enescu (E. Dall'Orso voce și G. Enescu pian); Variations pour deux pianos de G. Enescu (G. Enescu și Th. Fuchs); Sonata nr. 1 în fa minor pentru violoncel și pian de G. Enescu (D. Dinicu violoncel și G. Enescu pian); Le désert de G. Enescu și Le galop de G. Enescu (Maria Assan voce și G. Enescu pian); Suita pentru pian în stil vechi de G. Enescu (G. Enescu pian); Serenada — Aubade (Dall'Orso vioară, Dinicu violoncel, Enescu pian).

★

Dezvoltarea învățămîntului de specialitate, înflorirea manifestărilor publice concertistice, alcătuirea formațiilor profesioniste, toate aceste elemente au favorizat, în mod firesc, apariția creației muzicale originale. Muzicienii vremii — prima generație a compozitorilor care au deschis drumul creației romînești instrumentale și de cameră — erau în același timp pedagogi și interpreți, dovedindu-se animatori și organizatori energici, fiind și inițiatorii noilor instituții și cei care au introdus genuri noi necultivate pînă acum, într-un cuvînt educatorii gustului publicului pentru o artă superioară. Necesitatea suplinirii acestor numeroase nevoi, a satisfacerii cerințelor culturale ale epocii a determinat orientarea multilaterală a creatorilor, care au abordat astfel atît genurile vocale cît și cele instrumental-simfonice. Căci profesionismul muzical la noi se naște cu toate elementele concomitent. Așa încît, în mod frecvent aflăm un repertoriu variat în diferitele genuri, la mai toți creatorii din această perioadă. Mai puțini au fost cei care să se dedice exclusiv genului de cameră propriu-zis. Ca și apariția formelor instrumentale în manifestările concertistice, care a urmat dezvoltării practicii artei muzicale vocale, tot așa și creația instrumentală de cameră apare în urma celei vocale, a muzicii de scenă, operetă și operă. Astfel, din punctul de vedere al muzicii instrumentale și de cameră, pornind de la firavele manifestări anterioare, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea se poate vorbi de formarea unei vieți muzicale naționale sub dublul aspect al interpretării și creației.

Primele mlădițe ale creației instrumentale și de cameră apar în prima jumătate a veacului trecut. Sînt încercări ce nu constituie încă valori artistice care să se impună, limitate la unele valsuri, polci, mazurci, imnuri sau marșuri, ca și la unele prime studii instrumentale. Ritmul creator se intensifică în cea de-a doua jumătate a secolului, cînd se pun bazele muzicii culte romînești prin importanta contribuție a muzicienilor ce au activat în acea vreme.

Th. Fuchs pian); Sonata în la minor pt. vioară solo de Bach; Sonata Trilul diavolului de Tartini; Concert pentru vioară de Mendelssohn; la pian Th. Fuchs. Programul concertului din 13 martie 1898: Trio — Aubade de G. Enescu (G. Enescu

vioară, E. Narice pian, D. Dinicu violoncel); Sonata Trilul diavolului de Tartini; Fantaisie Caprice de Vieuxtemps; la pian d-na colonel Aronovici.

Fără a fi vorba de revelații artistice, de valori estetice « absolute » sau de o deosebită forță expresivă a creației instrumentale de cameră plămădită în această perioadă, atunci cînd te integrezi atmosferei, condițiilor specifice vremii, te emoționează semnificația efortului unor pionieri, care au marcat primele realizări în muzica romînească. Legată în genere de necesitățile artei interpretative, creația respectivă reprezintă — pe lîngă principalul interes documentar — un mijloc de cunoaștere a meșteșugului compozitorilor vremii, oferind în același timp posibilitatea de a descifra unele probleme legate de nivelul artistic al interpreților, al gustului și ambianței muzicale a epocii. O primă constatare se referă la faptul că trăsăturile specifice ale creației care apare și se dezvoltă în secolul al XIX-lea merg pe linii directe comune, au tendințe similare de dezvoltare. Așa fel încît, în aceste lucrări, care reprezintă o primă treaptă în evoluția muzicii romînești, se poate deosebi mai curînd un « stil al epocii », o manieră identică de exprimare artistică, decît stiluri proprii pline de originalitate ale unor personalități distincte. Fenomenul acesta nu presupune excluderea individualității artistice, de altfel progresele înregistrate în diferitele genuri se datoresc intervenției creatoare a unuia sau altuia dintre compozitori. « Stilul epocii » la noi se concretizează datorită mai cu seamă acelorași influențe și aceluiași izvor de inspirație. Cum am putut constata, dominantă apare orientarea muzicienilor către arta clasică și romantică apuseană, fapt care decurge desigur din ponderea pe care această artă o căpătase — cum s-a observat — în practica muzicală a vremii, cît și din continua aprofundare a ei în Conservatoarele europene unde, în mod frecvent, se specializau compozitorii romîni în acea perioadă.

În fața creatorilor romîni din veacul trecut au stat mari modele ale clasicismului universal din secolul al XVIII-lea (Haydn, Mozart) și ale romantismului din prima jumătate a secolului al XIX-lea (Mendelssohn, Schubert, Schumann, Chopin). Deși raportate la opera fiecărui compozitor în parte aceste influențe ar putea duce la concluzia lipsei de unitate stilistică sau la afirmarea eclecticismului în creație, la nereușita autorului respectiv de a sintetiza toate elementele într-un limbaj muzical personal, dacă considerăm importanta etapă istorică cuprinsă de prima pleiadă a compozitorilor romîni, prima fază de dezvoltare a muzicii culte romînești, dacă privim influențele menționate în contextul lor istoric, ele ne apar în lumina oportunității lor în perioada respectivă din evoluția muzicii romînești. Căci este evident că fără această etapă în creație nu ar fi fost posibilă înflorirea artei muzicale și apariția către sfîrșitul veacului a celei mai mari personalități din istoria muzicii romînești, a lui George Enescu, fondatorul școlii naționale de compoziție.

Anumite trăsături specifice ale creației din această perioadă — claritatea armonică, predominanța caracteristicilor de studii clasice instrumentale, nivelul tehnic corespunzător pregătirii viitorilor interpreți ș.a. — mărturisesc funcția ei didactică, legată desigur de preocupările pedagogice ale creatorilor. Alături de aceste trăsături sînt prezente acelea izvorîte din activitatea concertistică, care reflectă gustul publicului vremii, nivelul artei interpretative. Astfel, se conturează cu precizie oscilarea între două tendințe în creația din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Este vorba de cultivarea concomitentă a două stiluri: unul în care elementul popular joacă un rol mai mult sau mai puțin important și altul în care elementul popular este cu desăvîrșire absent. Îndeobște constatăm în lucrările instrumentale cu caracter salonard — gen pe care l-a abordat, la noi, majoritatea compozi-

torilor din secolul trecut și care a deținut un loc preponderent în creație — o vizibilă înstrăinare de muzica noastră populară. Faptul nu este întâmplător: hărăzită practicii muzicale a epocii, amatorilor din clasele avute, acest tip de compoziție instrumentală corespunde stilului caracteristic muzicii de salon a timpului, așa cum a fost ea cultivată în întreaga Europă, pentru un public de un îndoielnic gust muzical. Valoarea ei a rămas limitată la rolul — desigur nelipsit de importanță — de atragere a publicului spre arta instrumentală, neavînd forța artistică necesară pentru a dăinui și mai tîrziu în repertoriul permanent.

Treptele cucerite pe calea progresului muzicii romînești sînt marcate, fără îndoială, de acele lucrări în care se resimte prezența elementului popular, lucrări care au constituit baza de dezvoltare a școlii naționale de compoziție din secolul următor. Aceasta este de altfel și creația care — cu toate că prezintă caracteristicile unei arte ce aparține trecutului, depășită din punctul de vedere al esteticii și măiestriei actuale — rămîne vie în drumul evolutiv al artei muzicale romînești. Este interesant de remarcat — referitor la prezența elementelor populare în muzică — faptul că în creația noastră instrumentală și de cameră a secolului al XIX-lea se disting două din cele trei aspecte sub care Béla Bartók sintetizează posibilitățile de utilizare a folclorului în creația cultă. Astfel, « citatul muzical » — prima formă de întrebuițare a folclorului — se poate descifra în creația romînească chiar de la începuturile ei, sub aspectul culegerilor de cîntece populare, agrementate de un acompaniament armonic, care au alcătuit de altfel și primul repertoriu instrumental pentru pian. Mai tîrziu, primii compozitori romîni încearcă să dea acel « caracter național » creației lor prin utilizarea folclorului lăutăresc-orășenesc (singurul folosit în acea perioadă) în muzica cultă. Lucrările lor mărturisesc existența acestei prime forme de utilizare a citatului folcloric, cît și trecerea la cea de-a doua fază de creare a unor melodii asemănătoare celor populare, prin prelucrări și dezvoltări de cîntece populare. Este important de arătat de asemenea că armonizarea conform principiilor funcționalismului tonal este o caracteristică a întregii creații instrumentale și de cameră a secolului trecut, ea fiind folosită chiar și în cele mai evidente cazuri de întrebuițare a unui material tematic folcloric cu fond melodic modal. Discrepanța produsă între melodia populară de natură modală și armonizarea ei tonală face ca, de cele mai multe ori, să fie umbrît caracterul popular pe care compozitorii încearcă să-l dea muzicii lor. Deși către sfîrșitul secolului tematica cu « caracter național » îmbracă forme mai complexe în concepția compozitorilor, încă nu se poate vorbi de trecerea la cel de-al treilea aspect al utilizării folclorului, anume la transfigurarea creatoare a substanței muzicii populare în creația instrumentală și de cameră. Abia în secolul al XX-lea, cînd se stabilește ferm preponderența elementului popular în muzica noastră cultă, se trece și la acest aspect superior de folosire a cîntecului popular, numai atunci cînd compozitorul și-a însușit într-atît graiul muzical al poporului său încît îl mînuiește întocmai ca poetul limba maternă. În muzica romînească se ajunge la adevărata cale către forma națională corespunzătoare unui bogat conținut de viață prin apariția lui George Enescu, care a folosit în mod genial elementul popular, păstrînd neștirbit sensul emoțional al cîntecului popular în forme artistice de valabilitate universală.

Cercetarea creației instrumentale și de cameră a secolului al XIX-lea mai prilejuiește și cunoașterea nivelului de realizare componistică al vremii.

Din acest punct de vedere, deși se constată o conștiințioasă stăpânire a mijloacelor tehnice, în numeroase pagini dăinuie o doză de superficialitate, o insuficientă aprofundare a materialului sonor, o oarecare neîndemânare în prelucrarea tematică. Aceste lacune — legate de încercările unor începători — favorizate desigur și de gustul epocii, insuficient de copt pentru formele mai complexe de artă, nu lipsesc totuși creația vremii de prospețime și sinceritate.

Ca o trăsătură proprie creației instrumentale din secolul al XIX-lea mai trebuie menționată acea întrepătrundere ce se stabilește între practica de execuție instrumentală și cea pentru orchestră, specific datorat probabil și lipsei unui repertoriu simfonic mai amplu. În mod frecvent se constată că lucrări instrumentale pentru pian, vioară etc. au fost orchestrate și interpretate în cadrul manifestărilor simfonice¹. De asemenea, pînă la formarea unui repertoriu de cameră de sine stătător, numeroase uverturi, simfonii, suite ș.a. au fost prezentate în diferite aranjamente pentru ansambluri de cameră.

Se poate observa de asemenea specificul legat de creația unor compozitori care, deși activează în primele decenii ale veacului al XX-lea aparțin — din punctul de vedere al tipului și nivelului operelor lor — școlii muzicale a secolului al XIX-lea, ca de pildă G. Șorban, P. Ciuntu ș.a.

Urmărind apariția și dezvoltarea muzicii instrumentale și de cameră în secolul trecut sub semnul acestor trăsături generale evidențiate mai sus, am putea împărți creația în cîteva grupe distincte. Astfel am formula patru grupe principale cuprinzînd: 1. *Culegerile de cîntece populare*²; 2. *Compoziții instrumentale cu caracter salonard*, în care se includ: imnuri, marșuri, hore, arii, romane, rapsodii, potpuriuri, piese cu caracter de dans (mazurci, poloneze, gavote, polci, valsuri); 3. *Compoziții instrumentale propriu-zise* (în forme clasice) în care se cuprind: studii, preludii, nocturne, fantezii, capricii, impromptu-uri, variații, scherzo-uri și sonate; 4. *Compoziții pentru ansambluri de cameră*.

Pianul deține înțietatea în creația epocii. Culegerile și mai cu seamă compozițiile în stil popular dedicate acestui instrument s-au aflat în atenția majorității compozitorilor care au activat în veacul trecut. De la horele și marșurile lui Al. Flechtenmacher și I. A. Wachmann — care au contribuit mai mult ca oricare alți creatori din prima parte a secolului la consolidarea unui limbaj muzical cu caracter național — acest gen al muzicii pentru pian ajunge în a doua jumătate a secolului, prin aportul lui C. Miculi, la nivelul unor adevărate miniaturi muzicale de aleasă sensibilitate. Depășind stadiul unor armonizări de cîntece populare, G. Stephănescu — care a adus o importantă contribuție la crearea stilului muzicii instrumentale și de cameră românești — în reușitele sale hore pentru pian se situează la un nivel ce întrece tot ce au scris înaintașii săi în acest gen. Înscriind noi cuceriri în genul muzicii pentru pian, creația lui C. Porumbescu cuprinde de la simple hore prezentate ca « citate » muzicale culese din folclor, la izbutite *prelucrări*, pentru ca în urmă să ajungă la forme mai ample, în potpuriuri, și chiar în *dezvoltări* ale cîntecului popular ca în « Rapsodia Romîină », care deține un loc aparte

¹ Unul din cele mai grăitoare exemple, în acest sens, este ilustrat de unele Hore pentru pian de G. Stephănescu care au fost orchestrate: « În munți », « Lacrimile », « În crîng »,

« Între flori », « Visul » etc.

² I. A. Wachmann, Al. Flechtenmacher, T. Burada, E. Mandicevski, C. Miculi, P. Mezetti, G. Șorban,

în muzica pentru pian bazată pe folclor a secolului trecut. Asemănătoare prin marea sa melodicitate cu opera lui C. Porumbescu este creația lui I. Mureșeanu, compozitor care a ridicat pe o nouă treaptă culegerile populare aranjate pentru pian. Conștient de rolul educativ al muzicii, I. Mureșeanu a fost un ardent propagator al cîntecului popular, îmbogățind literatura pianistică a secolului al XIX-lea cu admirabile compoziții și armonizări proprii de muzică romînească, ca marșuri, cîntece și jocuri ardelenști, pot-puriuri, romanze etc., lucrări care au contribuit în cea mai largă măsură la sporirea interesului pentru muzica națională. Strădaniile lui Mureșeanu au fost duse mai departe de unul din elevii săi preferați, G. Șorban, compozitor legat de școala componistică din veacul trecut. Culegerile sale pentru pian (primele datînd din 1897), piesele lirice și jocurile pentru pian constituie modele de prelucrare a cîntecului popular, confirmînd în același timp orientarea compozitorilor — la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea — către folclorul țărănesc, fapt care a dus la o înprospătare, la un sensibil salt în creația instrumentală romînească.

Considerînd compozițiile cu caracter salonard cuprinse în cea de-a doua grupă pe care am distins-o în genul instrumental, putem afirma, din punctul de vedere al creației pentru pian, că piesele cu caracter de dans — care au fost abordate de toți compozitorii vremii — alcătuiesc în general repertoriul în care se manifestă cea mai flagrantă înstrăinare de muzica populară romînească. De asemenea acesta este domeniul în care se poate constata cel mai mare procent al pieselor de un nivel artistic scăzut, scrise cu graba ce generează superficialitate, desigur și datorită faptului că genul era cel mai cerut în saloanele vremii.

În cadrul compozițiilor în forme clasice (grupa a III-a) se pot distinge cu claritate variatele influențe ce s-au manifestat în creația veacului al XIX-lea, care au fost absorbite în cadrul procesului de cristalizare a unui stil instrumental romînesc. Amintim astfel opera eminamente romantică a lui C. Miculi, cu o puternică influență a lui Chopin și Schumann. Cu toate acestea C. Miculi este printre cei dintîi compozitori care a căutat să aducă un colorit autentic romînesc în muzica sa, realizat mai cu seamă prin armonizarea adecvată pe care o dă cîntecului popular. Demne de relevat prin bogăția inspirației melodice sînt și piesele scrise de Ciprian Porumbescu, mai cu seamă Nocturnele, care ocupă un loc important în repertoriul epocii. Un talentat mînuitor al formelor mici s-a dovedit și E. Mezzetti, în lucrările căruia se pot distinge și unele tendințe programatice.

Fără îndoială că pentru evoluția muzicii culte romînești un deosebit interes îl prezintă compozițiile în formă clasică în care pătrund elemente ale cîntecului popular. După timidele încercări ale Eleonorei Wachmann¹, G. Stephănescu face un prim pas în acest sens (Scherzino și Sonata în sol major — 1863), pentru ca să constatăm un real progres prin aportul adus de C. Porumbescu (mai cu seamă în cadrilurile pentru pian). Un adevărat virtuos al pianului a fost compozitorul I. Mureșeanu, înzestrat cu un deosebit talent improvizatoric, animat de dorința de introducere a fondului romînesc în muzica cultă. Adept al utilizării formelor libere de proporții mici,

¹ « La Renaissance de la Roumanie », fantezie națională romînească pentru pian, 1859; « Varia-

tions », 1859; « Les Principales Unies », fantezie romînească pentru pian și orchestră.

proprii romanticilor, I. Mureșeanu aduce în creația sa o dată cu inspirația autohtonă dezvoltată chiar de titluri, o scriitură pianistică mult mai complexă. Contribuția sa este dintre cele mai valoroase în făurirea culturii muzicale naționale, în consolidarea formelor miniaturale pentru pian într-un autentic stil popular, la sfârșitul secolului al XIX-lea. Vigoarea melodiei populare se face simțită și în poemele românești pentru pian ale lui I. Scărlătescu, revenind însă un rol mai de seamă lui M. Cohen-Linaru, care prin cele patru Sonate contribuie la dezvoltarea formei de sonată în muzica românească. Scrise în formă clasică, sonatele lui Linaru fac mărturia eforturilor compozitorilor din secolul al XIX-lea pentru crearea unui stil național. Precumpănitoare apare intenția compozitorului de a aduce intonații, ritmuri, chiar teme populare, care imprimă un evident caracter românesc lucrărilor.

În creația pentru vioară a secolului al XIX-lea se disting trăsături similare muzicii instrumentale de pian, ca specific fiind important să adăugăm existența transcrierilor. În acest domeniu evoluția creației naționale a fost mai lentă, lipsa unui repertoriu propriu violonistic implicând necesitatea transcrierilor diferitelor lucrări de pian, violoncel ș.a. pentru vioară. Este semnificativ de menționat, ca o caracteristică a muzicii instrumentale pentru vioară a secolului al XIX-lea, influența scriiturii pianistice. Mai mult poate ca în lucrările pentru pian, piesele scrise pentru vioară sînt revelatoare în ce privește legăturile cu muzica romantică de virtuositate specifică epocii. De asemenea, în acest gen, tot mai mult se conturează accentuarea preocupării pentru efectele coloristice. Începînd cu încercările din prima jumătate a secolului al XIX-lea, creația instrumentală pentru vioară arată că evoluția violonisticii românești se grefează pe bazele tradiției lăutăriei populare. Printre primii compozitori în a căror creație este aproape imposibil a se distinge propriile melodii de cele împrumutate din repertoriul lăutăresc este L. Wiest care, dezvoltînd arta lăutarilor, a adus un real aport în crearea unei literaturi violonistice. Despre o creștere a nivelului artistic se poate vorbi în legătură cu creația lui Ed. Caudella, în lucrările căruia se deslușește pătrunderea elementului popular încă de la prima sa piesă scrisă în anul 1861, « Fantezia pe cîntece populare românești » pentru vioară și pian. Bogata sa creație în acest domeniu marchează un moment important în drumul înfloririi muzicii instrumentale pentru vioară. Inflexiunile cu rezonanță lăutărească din piesele lui Wiest au fost prevestitoare ale « Baladei » lui C. Porumbescu. Repertoriul violonistic este înviorat prin creația de o expresivitate atrăgătoare, deși facilă, a acestui compozitor de o deosebită fecunditate. Alături de « Balada » op. 29 — una din cele mai populare lucrări pentru vioară, interpretată cu succes pînă în zilele noastre — stau și piesele « Reveria » și « Dorul », de o largă accesibilitate. Îmbogățind creația violonistică a secolului trecut cu suitele sale, I. Scărlătescu depășește nivelul artistic al vremii dezvoltînd cu o mare măiestrie elementul popular în reușita sa « Bagatelă » pentru vioară și pian. Grăitor este de altfel și faptul că această lucrare a intrat în repertoriul marelui Enescu, fiind printre puținele piese ale compozitorilor din secolul al XIX-lea care s-au bucurat de asemenea prețuire.

Unele realizări se pot consemna și în muzica pentru violoncel, care deși mai puțin abordată ajunge la un repertoriu ce se impune prin contribuția lui C. Dimitrescu, care — folosind elemente folclorice — imprimă un autentic caracter popular lucrărilor sale pentru violoncel. Este suficient să pomenim cunoscutul « Dans țărănesc » op. 15 editat în 1893, care se bucură și

azi de o mare popularitate, pentru a ilustra un model al muzicii instrumentale pentru violoncel din secolul trecut. Lucrările lui Dimitrescu au un loc important în dezvoltarea genului instrumental, fiind printre primele piese ce au format repertoriul românesc pentru violoncel.

În cadrul muzicii instrumentale începe a se afirma și creația pentru instrumentele de suflat. Deși mai puțini compozitori s-au preocupat de acest gen, totuși prin aportul lui L. de Santis, Gh. Mandicevski și Ed. Caudella se pun bazele muzicii instrumentale naționale pentru instrumentele de suflat.

Gen complex al muzicii instrumentale, muzica românească pentru ansambluri de cameră apare și ea în decursul celei de-a doua jumătăți a veacului trecut, la început ca o preocupare sporadică a compozitorilor. În acest domeniu se distinge modelul clasic păstrat îndelung, pătrunderea elementelor populare care să hotărască caracterul național al pieselor înfăptuindu-se mai lent. Printre primii compozitori care au scris muzică de cameră se află Ed. Caudella, ale cărui lucrări se deosebesc prin melodicitate, și care acordă deseori un rol important pianului (ca de pildă în Cvartetul op. 5 în la major). Amprenta stilului clasic o poartă și piesele de cameră ale lui G. Stephănescu, lucrări care se alătură primelor realizări în acest domeniu. Admirația pentru clasici se impune mai cu seamă în Scherzo-ul pentru coarde, flaut și pian, intitulat « Omagiul lui Haydn ». Semnificativ este și faptul că G. Stephănescu se folosește cu mare îndemânare de forma clasică a sonatei în mai toate lucrările de cameră (Octetul în sol major—1866, Septet în sol major). Pentru toți acești compozitori preocupările creatoare în domeniul muzicii de cameră au fost trecătoare. Cel care s-a dedicat creației instrumentale și de cameră în mod permanent a fost însă C. Dimitrescu, ale cărui realizări alcătuiesc primul repertoriu încheiat în care se întrevăd contururile artei naționale, deschizând perspective de dezvoltare muzicii de cameră românești. Decurgând din pasiunea sa practică pedagogică și strâns legată de intensă sa activitate concertistică, creația de cameră a lui C. Dimitrescu cuprinde șapte cvartete, care deși scrise între anii 1883 și 1923, se situează — prin concepția și posibilitățile tehnice ale autorului — alături de realizările primilor compozitori români, în cadrul creației veacului al XIX-lea. Însușind caracteristicile muzicii de cameră a secolului trecut, cvartetele lui Dimitrescu au un conținut liric, rareori relevându-se și unele intenții de adâncire a expresiei. Deși piesele de cameră pot fi mai curînd considerate ca « divertismente », pentru epoca respectivă ele sînt de un deosebit interes, căpătînd semnificația unor lucrări de pionierat, ce rămîn în limitele modeste ale începuturilor creatoare românești. Este important de remarcat că genul muzicii de cameră împletește influențele clasice și romantice cu încercarea, plină de interes, de introducere a intonațiilor și ritmurilor specific populare. Manifestată mai rar în muzica de cameră, tendința de utilizare a elementelor populare începe să se impună în ultimele trei cvartete. De structură ciclică, cvartetele respectă normele clasice, au o scriitură clară potrivită instrumentelor de coarde și ajung la efecte coloristice instrumentale datorită rolului important acordat de compozitor fiecărui instrument în parte. Una din cele mai reușite realizări, din punctul de vedere al prezenței elementelor populare, o constituie Cvartetul nr. 6. Aceeași intenție de folosire a folclorului în muzica de cameră se întâlnește și în puținele lucrări de acest gen ale lui C. Porumbescu. Paul Ciuntu, compozitor ce se află la hotarul dintre creația secolului al XIX-lea și școala de compoziție a secolului al XX-lea, prin Cvintetul pentru coarde și pian, dar mai

cu seamă prin Trio-ul pentru coarde și pian (acesta din urmă deși neterminat), a îmbogățit literatura românească de cameră cu lucrări din cele mai valoroase existente înainte de Enescu.

Această succintă marcă a momentelor și personalităților artistice care înscriu cuceririle de debut ale muzicii instrumentale și de cameră românești încearcă să sintetizeze caracteristicile primei etape de apariție a acestor genuri în arta muzicală națională. Înfririparea acestor forme muzicale s-a făcut — după cum am văzut — pe parcursul larg al celui de-al XIX-lea secol, atît din punctul de vedere al practicii, cît și din acela al creației muzicale. De aceea, vorbind despre apariția muzicii instrumentale și de cameră în arta românească, am cuprins această fază incipientă a dezvoltării ei, care, cu toate limitele inerente unor începuturi, pregătește fundamentul, condițiile prielnice apariției lui George Enescu, cea mai mare personalitate muzicală, creatorul școlii de compoziție românești care va ajunge la o deosebită înflorire în secolul al XX-lea.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

- BIANU I., NERVA HODOȘ (și DAN SIMONESCU), *Bibliografia românească veche, 1508—1830*, Buc. 1903—1944, Edițiunea Academiei Romîne, IV vol.
- BEU OCTAVIAN, Carol Miculi, un prieten român al lui Chopin 1821—1897, în *Studii muzicologice*, nr. 6/1957, p. 42.
- BURADA TEODOR T., *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I—II, Iași, 1915—1922.
- BURADA TEODOR T., *Cronica musicală a orașului Iași (1780—1860)*, în *Convorbiri Literare*, An. XXI, aprilie 1887.
- BREAZUL G., *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, 1941.
- BREAZUL G., *Relații muzicale romîno-ruse*, Buc. 1954. Supliment la rev. *Muzica*, nr. 11—12/1954.
- BREAZUL G., *Învățămîntul muzical în Țara Romînească. La împlinirea a 90 ani de la înființarea Conservatorului de muzică și declamațiune din București*, Buc., 1955. Supliment la rev. *Muzica*, nr. 6—7—8, 1955.
- BREAZUL G., *La bicentenarul nașterii lui Mozart, 1756—1956*, Buc., Uniunea Compozitorilor, 1957.
- BREAZUL G., *Unirea Țărilor Romîne și muzica*, în *Muzica*, 2 februarie 1959, p. 14.
- BREAZUL G., *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre*, în *Muzica*, 11 noiembrie 1959, p. 23.
- BREAZUL G., *Date noi cu privire la relațiile muzicale romîno-ruse*, în *Muzica*, nr. 11/1960.
- BREAZUL G., *Contribuții la cunoașterea învățămîntului muzical la începutul sec. XIX*, în *Muzica*, XI, nr. 3, martie 1961.
- BREAZUL G., *Noi date despre trecutul muzicii noastre*, în *Muzica*, XI, nr. 7, iulie 1961.
- CIOBANU GH., *Culegerea folclorului muzical în diferite perioade (I) și (II)*, în *Muzica*, XI, nr. 8, august 1961 și 9 septembrie 1961.
- CARRA JEAN LOUIS, *Istoria Moldaviei și a Romîniei cu disertare asupra stărei acestor două provincii pe la anul 1781*. Traducere de N. T. Orășeanu, Buc., Christ. Janninu & Romanow, 1857.
- CRAVEN ELISABETH LADY, *A journey through the Crimea to Constantinople in a series of letters*, Londra, 1789.
- COSMA VIOREL, *Figuri de lăutari*, Ed. Muzicală a U.C. din R.P.R., 1960.
- CODREANU PETRE, *Enrico Mezzetti*, în *Muzica*, 12 decembrie 1960, p. 33 și 2 februarie 1961, p. 34.
- DÉMIDOFF ANATOLE DE, *Voyage dans la Russie Méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie. Exécuté en 1837*. Edition illustrée par Raffet, Paris, 1840.
- ELIADE POMPILIU, *Histoire de l'esprit public en Roumanie au dix-neuvième siècle*, Paris, 2 vol., 1905—1914.
- GHICA ION, *Opere*, vol. I, Buc., E.S.P.L.A., 1956.

- IONESCU-GION G. I., *Istoria Bucureștilor*, Buc., 1899.
- IORGA NICOLAE, *Istoria românilor prin călători*, ed. a II-a, Buc., Casa Școalelor, 1928—1929.
- IORGA NICOLAE, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, Craiova, 1921.
- IORGA NICOLAE, *Istoria literaturii românești*, ed. a II-a, vol. I—III, Buc., Pavel Suru, 1925—1933.
- KELDİŞ IU., *История русской музыки*, Moscova-Leningrad, 1948.
- LAGARDE COMTE DE, *Voyage de Moscou à Vienne par Kiow, Odessa, Constantinople, Bucharest. . . ou Lettres adressées à Jules Griffith*, Paris, 1824.
- LIVANOVA T., *Cultura muzicală rusă a sec. al XVIII-lea în raporturile ei cu literatura, teatrul și viața*, Institutul de istorie a artelor, Moscova, Muzghiz, 1952.
- MASOFF IOAN, *Teatrul românesc, privire istorică*, vol. I, Buc., Editura pentru literatură, 1961.
- POSLUȘNICU MIHAIL GR., *Istoria muzicii la Români*, Buc., 1928.
- SBÎRCEA GEORGE, *Optzeci de ani de la nașterea compozitorului G. Șorban*, în *Studii muzicologice*, nr. 2/1956, p. 64.
- Arhivele Statului București: Fond Teatrul Național, Fond M.I.P.C., Fond Conservator, Fond Casa Școalelor.
- Arhivele Statului Iași: Fond Teatrul Național, Fond Eforia Municipală Iași 1832—1865, Fond Academia de muzică și artă dramatică G. Enescu 1860—1900, Fond Mitrop. Moldovei.
- Muzeul Teatrului Național-Iași: Colecție de programe 1899—1900.
- Biblioteca Academiei R.P.R., Secția Stampe: Colecția de programe din secolul al XIX-lea.
- Presa secolului al XIX-lea.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ И КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РУМЫНИИ

РЕЗЮМЕ

Инструментальная и камерная музыка как с точки зрения исполнительской деятельности, так и с точки зрения музыкального творчества, появляется в румынском музыкальном искусстве в XIX веке. Организация первых публичных концертов инструментальной музыки относится к первым десятилетиям прошлого века. Вначале исполнение произведений инструментальной музыки для узкого круга публики при дворе господаря и в боярских домах осуществлялось в форме дилетантских выступлений и лишь во второй половине XIX в. начало приобретать профессиональный характер. Важное место в музыкальной жизни занимали народные музыканты, продолжатели древних народных музыкальных традиций, объединившиеся в первые инструментальные ансамбли. В начале прошлого века появляется новый тип музыкального ансамбля, который включает, помимо народных румынских инструментов, и инструменты, используемые при исполнении европейской музыки, а также, помимо произведений румынской народной музыки, западноевропейские арии и танцы и музыку соседних народов. Музыкальный репертуар носит смешанный вокально-инструментальный характер, в основе которого лежат румынские народные песни; в то же время отмечается проникновение европейской романтической и классической инструментальной музыки.

Во второй половине XIX в. создаются профессиональные ансамбли, знаменующие кульминационный этап в эволюции инструментальных выступлений. Создаются также и ансамбли, исполняющие камерные произведения; их появление содействуют поднятию музыкальной жизни в Румынии в конце прошлого века на более высокий уровень. Тогда же имеет место переход от аранжировки для различных инструментов к собственно камерной музыке.

В том же направлении развивается румынская инструментальная и камерная музыка, основы которой были заложены во второй половине XIX в. Деятельность композиторов того времени, вынужденных удовлетворять многочисленные требования своей эпохи, носила многосторонний и разнообразный характер. Автор устанавливает наличие особого «стиля эпохи», обязанного своим происхождением одним и тем же влияниям,

одному и тому же источнику вдохновения. Преобладающее влияние на творчество румынских композиторов оказали мировые классики — Гайдн, Моцарт, представители музыкального романтизма — Мендельсон, Шуберт, Шуман, Шопен.

Усвоение этих музыкальных ценностей в процессе формирования собственного национального стиля нужно рассматривать с точки зрения определенной стадии в эволюции румынской музыки. Наиболее значительными остаются, конечно, произведения, авторы которых пытались включить элементы народной музыки в свое инструментальное и камерное творчество. Однако композиторы XIX века не сумели полностью использовать в своих произведениях народную песню; она не внесла структурных изменений в их творчество, будучи использована для придания их музыке чисто внешнего красочного орнаментального народного аспекта.

Далее автор кратко останавливается на основных специфических чертах инструментальной (рояль, скрипка, виолончель) и камерной музыки, подчеркивая здесь ценный вклад некоторых музыкантов, относящихся к поколению румынских композиторов того времени. Эта скромная начальная фаза возникновения — в рамках румынского музыкального искусства — инструментальной и камерной музыки подготовила почву и благоприятные условия для творчества Джордже Энеску, создателя румынской музыкальной школы, достигшей особого расцвета в XX столетии.

LES COMMENCEMENTS DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET DE CHAMBRE EN ROUMANIE

RÉSUMÉ

C'est au cours du XIX^e siècle que l'on voit apparaître dans l'art musical roumain, aussi bien dans le domaine de l'interprétation que dans celui de la création originale, les premières formes de musique instrumentale et de chambre. Les premières manifestations publiques de musique instrumentale ont lieu au début du siècle dans les milieux restreints de la Cour et des maisons de boïards. Les instrumentistes sont des dilettantes, et la musique instrumentale conservera ce caractère de dilettantisme, jusqu'à l'apparition de musiciens professionnels, dans la seconde moitié du siècle. Un rôle important revient, dans la vie musicale de l'époque, aux *lăutari* (violoneux), continuateurs des vieilles traditions populaires, et organisateurs des premiers ensembles instrumentaux. Au début du siècle la composition des formations musicales s'élargit: aux instruments populaires roumains se joignent les instruments utilisés pour l'interprétation de la musique européenne cultivée et, d'autre part, le répertoire, formé jusque là de musique populaire roumaine, s'enrichit des airs et des danses d'Occident et des peuples voisins. Pendant la première moitié du XIX^e siècle le répertoire musical roumain a un caractère mixte, vocal-instrumental, et s'inspire essentiellement des mélodies populaires des *lăutari*, mais l'on y voit pénétrer graduellement la musique instrumentale classique et romantique européenne. La seconde moitié du siècle voit naître des ensembles de professionnels qui marquent l'étape décisive de la consolidation des manifestations instrumentales. C'est à cette époque qu'apparaissent les premières formations de musique de chambre, qui contribuent au relèvement de la vie musicale roumaine au niveau qu'elle atteindra à la fin du siècle. Il y a lieu de signaler notamment l'évolution qui, partant d'arrangements pour divers instruments, aboutit à la constitution d'un répertoire de musique de chambre proprement dite.

C'est également dans la seconde moitié du XIX^e siècle que fait son apparition la création musicale roumaine. Les compositeurs contemporains, pour répondre aux demandes du public de leur temps, déploieront une activité multiple et des plus variées. L'auteur constate l'existence d'un « style de l'époque », caractérisé par des influences et une source d'inspiration communes. Parmi ces influences, celle des grands classiques Haydn et Mozart, des romantiques Mendelssohn, Schubert, Schumann et Chopin, prédomine. L'assimilation de ces valeurs dans le processus de cristallisation d'un style propre doit être considéré du point de vue de leur opportunité à l'époque respective pour l'évolution de la musique roumaine. Un rôle particulièrement important revient aux compositeurs roumains qui s'attachent à introduire

l'élément populaire dans la musique instrumentale et de chambre. Les compositeurs du XIX^e siècle ne réussirent point cependant à intégrer entièrement le chant populaire à leur langage musical; ce chant n'eut pas une influence structurale sur leur conception créatrice et ne représenta qu'un aspect extérieur, un élément pittoresque et ornemental dans l'expression roumaine de leur musique.

L'auteur fait une présentation sommaire des traits spécifiques essentiels de la musique instrumentale (piano, violon, violoncelle) et de la musique de chambre au XIX^e siècle, et met en lumière l'apport de quelques personnalités artistiques de cette première pléiade de compositeurs roumains. Circonscrite dans les modestes limites des débuts de la création musicale roumaine, cette étape initiale de la musique instrumentale et de chambre prépare des conditions favorables à l'apparition de George Enescu, le créateur de l'école roumaine qui connaîtra un épanouissement exceptionnel au XX^e siècle.

NOTE ȘI DOCUMENTE

OBSERVAȚII PE MARGINEA EXPOZIȚIEI «PORTUL POPULAR ROMÎNESC»

În cultura noastră populară costumul deține un loc deosebit de important. Ca document istorico-etnografic și ca realizare artistică el a atras atenția încă din secolul trecut, atît a specialiștilor și colecționarilor de artă, cît și a publicului larg. Însă abia în anii regimului de democrație populară au fost create condițiile unei juste aprecieri a valorii costumului popular. Aceasta s-a tradus în practică, pe de o parte, în efectuarea de studii în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. și de achiziții făcute de muzeele și secțiile de artă populară și etnografie, iar pe de altă parte, în vasta acțiune de valorificare dusă de Casa centrală a creației populare, de Fondul Plastic, de Ministerul industriei ușoare și de UCECOM, precum și în extrem de importanta activitate de propagandă culturală peste hotare realizată de Institutul român pentru relațiile culturale cu străinătatea. Singură această enumerare este suficientă pentru a sugera amploarea sprijinului acordat de partid și guvern în problema preluării a tot ce este valoros în arta noastră populară în general, și în domeniul portului în special.

Pe această linie se înscrie și recent deschisa expoziție a costumului românesc din sălile Muzeului de artă populară din București. Această expoziție, de mult așteptată, a trezit un interes susținut în rîndurile publicului. Aranjată cu gust și pricepere (regretăm totuși expunerea costumelor pe panouri, fără sticlă care să le apere), expoziția constituie o mare desfășurare de linii și culori, întruchipînd puterea de creație a poporului nostru concretizată în felul de

a lucra și a împodobi îmbrăcămintea. Nu este însă vorba aici de a face o prezentare a expoziției ci, mai ales, de a sublinia unele probleme puse cu acest prilej, legate de sfera mai vastă a cercetării și a studiului costumului nostru popular.

De la bun început trebuie să spunem că în expoziție se remarcă un efort deosebit de a prezenta piese și ansambluri de port mai puțin cunoscute și deseori absente din repertoriul muzeelor noastre de specialitate. Este o latură pozitivă ce se cere continuată și accentuată în viitor. Consemnăm în acestă ordine de idei, obiectele din estul Munteniei (zona Rîmnicului Sărat), cele din Țara Hațegului și, cu deosebire, cele din Banat (de pe valea Bistrei Mărului și din preajma Reșiței). Expunerea acestor piese «noi» are, pe lîngă completarea colecțiilor, și darul de a reîmprospăta imaginea de ansamblu a portului popular care, în practica muzeală, deseori se constituie din alăturarea costumelor din cam aceleași zone (Mărginimea Sibiului, Muscelul, Năsăudul, Maramureșul ș.a.), ducînd într-un fel la o anumită tocire a posibilității de surprindere a originalității locale. Această prezentare de elemente noi indică în același timp lipsurile care există încă, multe, pe harta etnografică a costumului popular românesc și arată că sarcina principală a lucrătorilor din domeniul artei populare și a etnografiei este, pentru următorii ani, micșorarea numărului de «pete albe» din acest domeniu. Este cazul să amintim că pînă în prezent studii asupra costumului nostru popular s-au publicat foarte puține și mai ales sub forma de bro-

șuri cu caracter de popularizare apărute la fosta redacție de artă de la E.S.P.L.A., azi în cadrul editurii «Meridiane». Ca prezentări de ansamblu nu pot fi citate decît două lucrări: albumul de port și țesături apărut tot la E.S.P.L.A. și volumul *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat* tipărit de Editura de Stat Didactică și Pedagogică. Trebuie să recunoaștem că, față de marea varietate a costumului nostru și de importanța științifică a prezentării lui, este puțin. Expoziția de la Muzeul de artă populară este venită parcă să reamintească această situație.

În domeniul problematicei științifice propriu-zise expoziția citată oferă un material foarte interesant pentru stabilirea de corelații remarcate mai puțin sau neremarcate pînă acum. Fără a fi prezentate tematic — lucru ce nici n-a fost în intenția organizatorilor —, aceste corelații au putut fi stabilite ca rezultat al comparării unor costume dintr-o serie de zone situate disparat în expoziția organizată pe baza criteriului geografic și a celui istorico-administrativ. O primă corelație este cea care conduce la afirmarea puternicei unități ce caracterizează costumul popular românesc dintr-o vastă arie din sud-vestul țării noastre. Asemănarea dintre Oltenia, Hunedoara și Banat, trei regiuni vecine strînse în jurul imensului pivot al masivului Retezat-Godeanu, a mai fost remarcată în domeniul locuinței, ceramicii, ceva mai puțin în domeniul portului. Or, ni se pare că prin costumele expuse din Gorj, din preajma Orăștiei, din Hunedoara și de pe valea Bistrei din Banat, caracterizate prin prezența, alături de alte elemente, a vîstrelor verticale la catrința din față și a vîstrelor orizontale la catrința din spate, această unitate este hotărîtor extinsă și întărită și în domeniul portului. Lucrul se cere subliniat cu putere, datorită importanțelor implicații istorice ce închide această unitate, și ar putea forma tema unei expoziții etnografice speciale pe care Muzeul Etnografic al Transilvaniei din Cluj ar putea-o realiza.

O a doua corelație este cea care conduce la unificarea din punctul de vedere al costumului popular, după noi firească, a bazinului Argeșului. O clasificare moștenită a costumului femeiesc muntenesc împărțea acest costum, în linii mari, în două: costumul cu fotă din zona subcarpatică, deci din nordul Munteniei, și costumul cu peșteman din cîmpie, deci din sudul Munteniei. «Cîmpia» însemna aproximativ suprafața acoperită de fostele

județe Teleorman, Vlașca și Ilfov, Bărăganul fiind o mare «pată albă» în ce privește costumul. La o privire mai atentă însă se constată cu destulă ușurință, că portul din zona Argeșului de nord se caracterizează nu prin prezența unei singure bucăți de țesătură ce înfășoară trupul (fota), ci prin portul a două piese, una mai lată în spate și una mai îngustă în față. Structura generală a portului din zona Argeș-nord este la fel cu cea a portului din Vlașca și Teleorman. Ni se pare foarte asemănător și decorul de pe catrința din față și de pe mînecele cămășilor, ale costumelor din Argeș-nord și Teleorman și Vlașca. De aceea credem că se poate afirma unitatea costumului din întreg bazinul Argeșului, Muntenia nefiind împărțită din punctul de vedere al portului într-o arie de nord și una de sud, ci într-una de vest și una de est. În acest mod costumul de pe cursul superior al Argeșului ar forma o tranziție între costumul cu două catrințe oltenesc ce înaintează pînă pe apa Topologului și cel cu fotă care se continuă din Muscel pînă în nordul Moldovei. Muscelul, cuprins geograficește în bazinul superior al Argeșului, este o zonă de pătrundere a costumului cu fotă. Problema se cere studiată cu atenție, rezolvarea ei atrăgînd o schimbare de perspectivă în ce privește originea ipotetică sud-dunăreană a costumului cu peșteman. Anume date ale problemei îl leagă dimpotrivă de Carpați și de Europa de răsărit.

Am dat aceste două exemple pentru a sublinia importanța unor manifestări muzeografice pentru studiul științific al problemelor de artă populară și etnografie. În același timp însă trebuie să remarcăm insuficiența, din acest punct de vedere, a unor expoziții cu caracter mult prea general ca să poată prezenta cît de cît aprofundat problemele puse de studiul costumului popular. Ar fi necesar să se treacă de la expoziția pe țară, desigur spectaculară, la o serie de expoziții care să prezinte costumul pe marile provincii istorice și, mai adîncit, pe regiuni și zone etnografice. Aceasta ar obliga la completarea numeroaselor zone neprezente încă în colecțiile muzeelor, de care vorbeam mai sus. Într-un anume sens Muzeul de artă populară a făcut acest lucru prin organizarea anul trecut a unei expoziții consacrate achizițiilor din comuna Bisoca. Necesitatea unor astfel de expoziții limitate teritorial ne-a fost confirmată de o recentă vizită la Muzeul regional al Banatului din Timișoara și la interesantul muzeu din Lugoj. Am văzut

în cele două centre bănăţene o multitudine de costume populare, reflectînd complexa structură zonală a Banatului, care lipsesc din colecţiile bucureştene. De altfel, în cercetările noastre de teren făcute în Banat în ultimii trei ani am stabilit 12 subzone etnografice pentru partea de deal şi submunte a regiunii. Aceasta pledează, pe de altă parte, pentru importanţa secţiilor şi muzeelor etnografice regionale. Pentru că numai în aceste centre regionale, aşa cum s-a făcut foarte de curînd din iniţiativa sfatului popular regional la Goleşti-Piteşti, se poate merge la prezentarea în adîncime şi în extensiune a bogatei noastre culturi populare. Aceste muzee regionale trebuie să alcătuiască o bază de studiu serioasă conducînd la caracterizări precise. Condiţii materiale pentru aceasta au fost create. Iaşi, Cluj, Sibiu, Timişoara, Piteşti, Ploieşti, Sighet, Focşani, au muzee şi secţii etnografice organizate sau dezvoltate în anii din urmă. Cercetătorii ştiinţifici, lucrătorii din muzee, trebuie să răspundă prin muncă acestei griji, contribuind la lămurirea problemelor puse de studiul costumului popular şi, implicit, la justa orientare a valorificării tradiţiei noastre culturale.

★

Preţuirea şi valorificarea creaţiei artistice a maselor populare constituie trăsături caracteristice ale procesului de formare a culturii noastre noi, socialiste. Toate domeniile creaţiei artistice populare, începînd cu cîntecul şi jocul şi terminînd cu arta populară plastică, sînt studiate în institute de cercetare şi valorificate apoi în diverse forme, îmbogăţind viaţa culturală şi înfrumuseţind ambianţa cotidiană. Casa centrală a creaţiei populare, UCECOM-ul, industria uşoară, Fondul Plastic, depun o vastă muncă de selecţionare a elementelor ce pot fi preluate din arta populară şi adaptate condiţiilor moderne de viaţă sau necesităţilor de ordin cultural. Eforturi deosebite s-au depus şi în direcţia valorificării costumului popular. Nu mai este nevoie să subliniem că frumuseţea excepţională şi varietatea costumului popular românesc sînt factori importanţi în acţiunea de propagandă culturală pe care o facem prin intermediul expoziţiilor trimise în mai toate ţările lumii. Costumul nostru popular n-a călătorit însă peste mări şi ţări — la Moscova, Bombay, la New York, la Paris şi în Sicilia, la Varşovia şi în Cipru — numai în lăzile expoziţiilor, ci el a fost purtat, în dese rînduri, de tineri

şi tinere făcînd parte din marile ansambluri de dans care au oferit spectatorilor unor alte meridiane imaginea vie şi sintetică compusă din melodie, ritm, linie şi culoare a artei populare romîneşti. Se înţelege de aceea importanţa felului în care costumele populare este prezentat pe scenă. Pentru că, fireşte, nu poate fi vorba de transpunerea aidoma a costumelor din colecţiile muzeelor pe podium-ul de dans, se pune întrebarea cum trebuie să se facă această trecere?

De obicei cînd se discută această problemă intervin ca argumente sau justificări pentru cazul în care apariţia de pe scenă nu-şi mai găseşte corespondent în filonul autentic al artei populare, două noţiuni: stilizarea şi scenizarea. Aceste noţiuni trebuie aplicate în practică, diferenţiat şi cu grijă. Pentru că dacă sîntem de acord că aproape toate costumele populare au nevoie de o ajustare scenică pentru a apărea în lumina reflectoarelor, nu acelaşi lucru se poate spune despre nevoia de stilizare. O vizită la expoziţia de costume din sălile Muzeului de artă populară din Bucureşti este edificatoare în această privinţă pentru orice vizitator. Impresia fundamentală care se degajă din această splendidă desfăşurare a costumului popular românesc este tocmai aceea de simplitate în soluţii, de exprimare concisă şi clară, de scoatere în relief a unor linii şi accente dominante, într-un cuvînt, de stilizare. O analiză mai temeinică, ce nu-şi are locul aici, ar arăta că această stilizare, rod al unei tradiţii şi practici extrem de lungi pe scară istorică, este prezentă nu numai în aspectele, am spune, de suprafaţă, cum ar fi decorul geometric, cromatic rafinat limitată la combinarea a puţine culori, ci şi în însăşi structura pieselor de port respective, în croiala lor. Liniile unora din aceste piese sînt fără nici o îndoială de-a dreptul moderne. Dictate de nevoile concrete de viaţă, născute prin corecţii succesive operate de nenumărate generaţii în cursul procesului de muncă, adaptate mişcărilor necesitate de acesta, liniile costumului popular sînt deseori de o mare expresivitate. De « stilizare » ele nu mai au nevoie; ar fi o operaţie ridicată la patrat ce ar duce dimpotrivă la pierderea calităţilor lor de conciziune.

De « scenizare » este însă nevoie. Înţelegem prin aceasta în primul rînd o adaptare la necesităţile dansului, prin înlocuirea uneori a materialului folosit. Cu un pieptar gros de blană de oaie, romanaţean sau năşăudean, e greu a se dansa o sîrbă sau o feciorească. În această privinţă credem că ansamblurile noastre pot proceda mai cu

îndrăzneală tocmai pentru a folosi unele elemente ale costumului popular care acum sînt evitate din pricina greutății materialului care le face incomode. Ne gîndim de pildă la atît de decorativele podoabe de metal ale Pădurencelor, care nu sînt folosite din această pricină. Transpunerea lor în material plastic, ca și a chimirelor atît de ornamentale, ar înlesni prezentarea lor pe scenă. Exemple sînt numeroase și este rostul creatorilor de costume pentru scenă de a se gîndi la aceste posibilități. Bineînțeles că înlocuirea materialului trebuie să se facă cu grijă pentru a nu da naștere la schimbări esențiale în aspectul costumului. În al doilea rînd scenizarea trebuie să opereze în domeniul coloritului și ornameticii. Culorile trebuie armonizate în funcție de necesitățile de luminare a scenei, iar ornamentele, uneori migăloase, trebuie transpuse pe un alt registru, fără a denatura însă specificul lor regional.

Cu aceasta am ajuns la problema de bază a prezentării pe scenă a costumului popular, anume respectarea caracterelor distincte și bine definite ale costumelor regionale. Există uneori tendința de a socoti că o cămașă albă, o pereche de ȋțari și un brîu roșu este destul pentru a spune: « iată costumul popular ». Uniformizarea costumului popular este o practică inadmisibilă, ea sărăcește arta noastră populară, viața atît de bogată și variată a poporului. Nu există un costum « național » românesc, în accepția pe care a propovăduit-o burghezia; există atîtea costume populare cîte regiuni și zone etnografice sînt. Ele se încadrează într-o unitate de stil pe tot teritoriul patriei, dar ele au particularități ce trebuie respectate. Este de asemenea inadmisibilă și hibridizarea costumului prin alăturare de piese din regiuni diferite. Un costum este un ansamblu în care fiecare piesă are un loc bine precizat.

În această privință trebuie să spunem că repertoriul de costume al ansamblurilor noastre are nevoie de reîmprospătare. Se poate constata acum o cantonare a costumației ansamblurilor în cîteva zone: Gorjul, Muscelul, Mărginimea Sibiului, Oașul, Năsăudul, lucru ce duce într-un fel la o anume « uzare » a costumelor respective. La un jurnal de actualități filmat cu ocazia terminării colectivizării în regiunea Crișana, au apărut dansatori în costume de Năsăud, deși splendidul costum de Bihor era mai la îndemînă și desigur mai potrivit. Este și aceasta o sărăcire a conținutului bogat al vieții poporului. Am dori să ve-

dem mai multe costume din Moldova, de pe valea Trotușului, a Oituzului, a Moldovei, din preajma Romanului, din Banat de pe valea Cernei și din țara Almăjului, din Bihor și din Arad, din Rîmnicul Sărat și din Dobrogea. Deseori se răspunde: la noi nu sînt costume. Adevăratul răspuns l-a dat însă o brigadă complexă a Consiliului așezămintelor culturale din Comitetul de stat pentru artă și cultură și a Sfatului Popular al regiunii Dobrogea, care într-o cercetare de două săptămîni (în 1961) a adunat un bogat material documentar și a precizat structura unui admirabil costum românesc din Dobrogea. Un lucru asemănător ar trebui făcut pentru regiunile București, Iași, Galați. Sarcina este a Casei regionale a creației populare.

După părerea noastră scenizarea permite în unele cazuri și o dezvoltare a costumului popular în sensul împlinirii unor necesități legate de prezentarea pe scenă. În acest sens ni se pare reușită costumația tarafului oltenesc al ansamblului « Ciocîrlia » al Ministerului Afacerilor Interne, ca și costumul unor soliste din cadrul spectacolului « Sub steagul partidului » al aceluiași ansamblu. Am dori să subliniem de asemenea reușita cortinei cu motive de scoarță oltenească tratate modern, ca și a decorului simplu și sugestiv compus dintr-o uriașă grindă de lemn sculptată și un ștergar enorm aruncat peste grindă. Aprecieri asemănătoare ne-a prilejuit felul în care a fost rezolvată scenizarea costumelor populare din spectacolul « Bucuria vieții » al ansamblului C. C. S. Costumele bănățene, ca și, mai ales, cele din baletul « Cînd strugurii se coc », realizate de pictorul Teodor Dan, sînt un exemplu de cunoaștere aprofundată a caracterelor costumului popular și de tratare artistică, îmbinînd necesitățile scenice cu respectarea notei autentice. Această dublă cerință nu este întotdeauna respectată: solista cîntecelor bănățene din spectacolul ansamblului « Ciocîrlia » purta un ilic galben, nereprezentativ pentru costumul popular bănățean și care se unea cu catrința tot galbenă, dînd impresia că era o rochie fără mîneci, galbenă, și nu piese distincte. Greșită ni s-a părut în spectacolul ansamblului C. C. S. apariția cîntăreților cîntînd melodii maramureșene, în costume, cam hibride, de moți de pe la Abrud. De ce n-au fost îmbrăcați cîntăreții în atît de frumoasele și caracteristicele costume de Maramureș? Aceasta este și o inducere în eroare a spectatorilor. Vecini de scaune « admirau » frumusețea costumelor de . . .

Maramureș, fiind convingși că nu se poate ca cei ce cîntă melodii dintr-un loc să fie îmbrăcați într-un fel specific altor locuri de la sute de kilometri distanță. Este o greșală tot atît de mare cum ar fi îmbrăcarea în spectacol, a minerilor, cu salopetă de sudori și a pescarilor, cu șepci de mineri.

Problema costumației este foarte importantă și sub un alt aspect. Marile ansambluri fac turnee în țară. O costumație greșită determină răspindirea unor curențe de modă nefaste ce-și fac loc, prin intermediul ansamblurilor și echipelor mai mici, în masa poporului. Pe această cale se pot produce orientări greșite și denaturări de multe ori ireparabile.

Socotim că expoziția de la Muzeul de artă populară trebuie să fie pentru cei ce răspund de costumația ansamblurilor un

prilej de reconsiderare și îmbogățire substanțială a stocului de costume. Condițiile de bază ale realizării unor costume potrivite pentru scenă sînt cunoașterea specificului regional și, bineînțeles, talentul artistului creator de modele. Am sugera în această privință, ca ansamblurile să se adreseze pentru prototipuri de costume Fondului Plastic, ce va putea institui concursuri. În orice caz avizarea costumelor de către o comisie de pictori, etnografi și scenografi este absolut necesară pentru a evita cheltuirea de foarte mari sume de bani cu comenzi necorespunzătoare. Pentru că problema costumelor pe scenă se încadrează în marea acțiune de educare estetică a maselor preconizată și organizată de partid.

PAUL PETRESCU

MOTIVE DECORATIVE LA PORȚILE ȚĂRĂNEȘTI DIN RAIONUL REGHIN

În partea de nord a Regiunii Mureș-Autonomă Maghiară se află o zonă întinsă în care trăiesc laolaltă romîni și maghiari. Studiul vieții materiale locale prezintă dificultăți, ca oriunde trăiesc laolaltă naționalități diferite, contribuția fiecăreia fiind greu de identificat. În rîndurile de față ne oprim la un singur aspect: porțile curților țărănești din satul Porcești (raionul Reghin), așezat pe Valea Mureșului. Am ales acest sat, format din romîni și unguri, întrucît porțile împodobite ale curților au luat o deosebită dezvoltare în ultimii ani de zile. Aproape toate gospodăriile au spre stradă o porțiță decorată (fig. 1), pe sub care trec oamenii cînd pătrund în curte. În trecut existau aci și cîteva porți înalte, mari, cu două intrări, una pentru oameni și alta pentru căruțe și animale. Ele semănau atît cu porțile romînești, cît și cu cele secuiești; astăzi nu se mai construiesc.

Ceea ce izbește în primul rînd cînd privești porțițele, este marele număr de

exemplare noi. Puținele construcții vechi rămase permit o cunoaștere fragmentară a vechilor porțițe; în decorul lor stăruiau forme degradate ale unui și mai vechi decor, caracteristic pentru arta în lemn transilvăneană. Porțițele decorate și așezate spre stradă sînt răspindite în Transilvania, în satele adunate¹. În mod deosebit trebuie menționate cele din sudul și răsăritul Transilvaniei, ca și cele din regiunea Clujului.

Forma porțițelor din satul cercetat este aceeași, fie că este vorba de construcții vechi sau de altele mai noi; se constată numai o diferențiere în proporții, cele vechi fiind mai scunde, iar cele noi mai zvelte. Lemnul folosit este stejarul. Doi stilpi laterali susțin un al treilea lemn așezat peste ele; acesta din urmă este fixat de picioarele verticale prin lemne puse la colț ce formează arcade. Aceste lemne, cunoscute în Maramureș sub numele de «chituș», sînt folosite curent în arhitectura romînească în lemn, ca și în cea

¹ Informații asupra porțițelor se găsesc în lucrările lui DIMITRIE COMȘA (*Album de creștături în lemn*, Sibiu, 1909), VICTOR PĂCALĂ (*Monografia satului Rășinariu*, Sibiu, 1909), AL. DIMA (*Drăguș, un sat din Țara Oltului (Făgăraș)*, Împodobirea porților, interioarele caselor, opinii despre frumos, Buc., 1945), KAROLY KOS (*Elemente*

de arhitectură și decorative de pe Valea Cașinului, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 1—2), PAUL HENRI STAHL (*Porțile țărănești la romîni*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1960, nr. 2); în cea din urmă lucrare se află și bibliografia problemei.

slavă răsăriteană. Deasupra, se fixează acoperișul în patru ape, învelit cu țiglă, sau, înainte vreme, cu șită.

Una din cele mai vechi porțițe din sat, situată la intrarea bisericilor protestantă și catolică, are dedesubtul lemnului așezate în colțurile de sus floarea obișnuită maramureșeană, cu două părți, element de decor caracteristic pe care nu l-am

nimea Sibiului, ca și răspîndirea largă a vopselei pentru decorul lemnului pe obiectele folosite în biserici sau case, la țară ca și în orașe.

Motivele obișnuite locale sînt următoarele:

a) Soarele, reprezentat ca în arta românească a lemnului¹, se întîlnește pe porțițele vechi, construite pînă acum 20—30



Fig. 1.—Ulița satului, cu porțițe decorate în fața fiecărei gospodării.

întîlnit la porțițele noi, dar care pare a fi fost folosit în trecut, la fel ca în nordul Transilvaniei (la prispele caselor, ale bisericilor).

Decorul îmbină elemente cu origini diferite; el este practicat pe stîlpii laterali la construcțiile vechi; la cele noi se întinde pe lemnul transversal. Aripa mobilă a porții nu este decorată. Pe lemnul transversal al construcțiilor noi, mai ales în gospodăriile locuite de unguri, apare o inscripție cu numele proprietarului și data construirii porțiței. Culori vii (predomină roșul și verdele) acoperă lemnul porții și mai ales decorul. Obiceiul de a vopsi porțile, ca și culorile întrebuintate, amintesc regiunile secuiești cu porțile ei înalte, ce se lucrau curent pînă în a doua jumătate a secolului trecut. Ele amintesc însă și vopsitul porților din alte regiuni ale Transilvaniei, cum ar fi cele din Mărgi-

de ani; el este fie un cerc simplu, fie un cerc cu raze în interior, pornind dintr-un punct central, fie chiar rozeta obișnuită în arta clasică. Semnificația motivului era pierdută chiar și în momentul construirii celor mai vechi porțițe; la cele mai noi exemplare motivul devine un ceas, iar razele din interior acele ceasornicului. În această ultimă formă motivul este lucrat fără atenție, fiind de fapt o simplă sgîrietură așezată în partea de jos a stîlpilor.

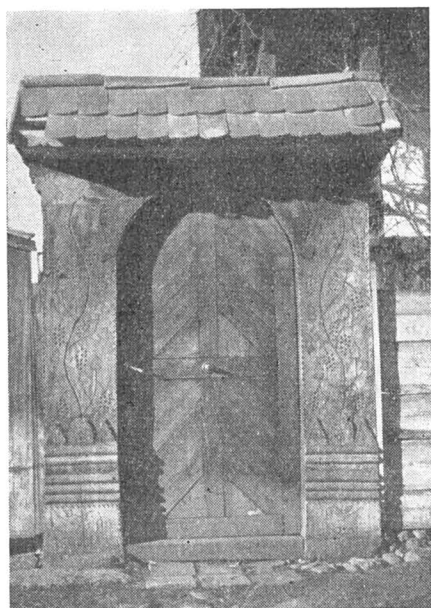
b) Conturul porumbiței este realizat prin sgîriere (fig. 2). Motivul apare rar și stă în partea de jos a stîlpilor laterali, sau în partea de sus. Este tot un motiv străvechi, obișnuit populației românești ca și celei ungurești; răspîndirea lui este mare, întrucît depășește regiunile europene.

c) Vasul cu flori se leagă de reprezentarea aproape universală a pomului vieții². Se întîlnește obișnuit în arta românească,

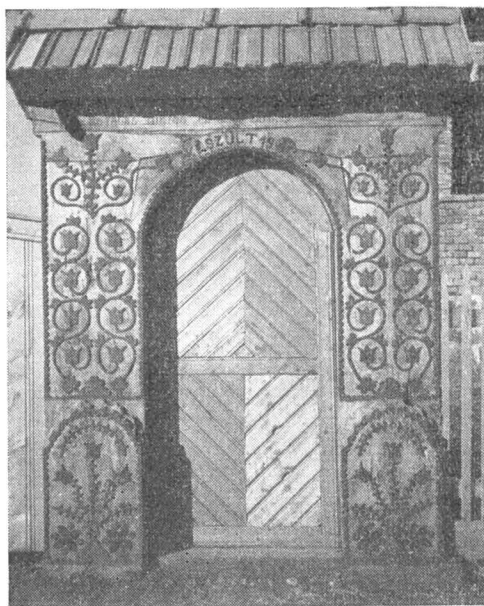
¹ PAUL HENRI STAHL, *Slonce, ksiezye i gwiazdy w ludowym zdobnictwie rumunskim XIX w.*, în *Polska Sztuka Ludowa*, 1961, nr. 1.

² PAUL HENRI STAHL, *La dendrolatrie dans le folklore et l'art rustique du XIX^e siècle en Rou-*

manie, în *Archivio internazionale di etnografia e preistoria*, Torino, 1959; PAUL PETRESCU, *Pomul vieții în arta populară din România*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1961, nr. 1.



2



3

Fig. 2. — Portișă decorată cu motivul viței de vie, cu ciorchini de struguri.

Fig. 3. — Portișă construită în 1957, decorată cu motivul lălelei. În partea de jos lăleaua pare a sta într-un ghiveci. Acoperișul este de țiglă.

Fig. 4. — Portișă decorată cu șiruri de « dinți ».



4

cea ungurească sau cea a sașilor transilvăneni. El apare în ceramică, în arta lemnului, în țesături. Realizarea lui artistică pe porțițele despre care vorbim este slabă; cel mai des este sgîriat în lemn și are conturul lucrat fără grijă.

d) Vița de vie este folosită des, în mod egal de romîni și de unguri, pe porțile vechi ca și pe cele noi. Un vrej cu frunze și struguri urcă pe cei doi stîlpi laterali și uneori se îndoaie mergînd de-a lungul lemnului orizontal (fig. 2). Motivul este folosit obișnuit în decorul porților de lemn ungurești; romîni îl foloseau mai ales în icoanele pictate pe sticlă (în tema «*pressoir mystique*» de origine străină), ca și în pictura și sculptura bisericească. Modul adecvat în care vrejul cu frunze și struguri acoperă porțița a determinat în bună măsură răspîndirea motivului.

e) Laleaua este motivul dominant la porțițele noi. Către el se îndreaptă atenția meșterilor, care îl lucrează cu deosebită îndemînare. Folosită în mod curent, a fost primită atît prin produsele orientale cît și prin produse venite din Occident. Apare în mai toate domeniile artei populare, ca de altfel și în arta cultă. Pe porțițele din sat, tîmplarii alcătuiesc adevărate compoziții ce îmbracă partea lor dinspre stradă (fig. 3). Adesea alte flori, mai ales margareta, înlocuiesc laleaua în aceleași bogate compoziții.

f) Am lăsat la urmă alte cîteva motive, caracteristic romînești, pe care le grupăm prin caracterul lor numit de obicei «*geometric*».

Ele se întîlnesc la cele mai vechi construcții romînești din sat, ca și din alte părți ale țării. Primul este «*dintele*», mică adîncitură circulară, dreptunghiulară sau triunghiulară. Mai mulți dinți stau alături și formează șiruri drepte sau linii curbe; ei înconjură alte motive (soarele, crucea) sau despart motivele între ele. Dinții subliniază alteori marginea dinspre interior a porțiței. Al doilea motiv este un triunghi așezat cu baza în jos și compus din «*dinți*». Acesta, de altfel ca și primul motiv, apare în regiunile secuiești în aceleași forme în care apare în întreaga artă romînească a lemnului; în ceramica romînească are o mare vechime. Ambele motive există pe porțițele din Porcești, mai ales pe cele vechi care aveau un caracter tradițional pronunțat. Aceeași situație o avea crucea, pe exemplarele vechi; motivul, folosit în Transilvania mai ales de către romîni, era întîlnit pe porți de case. La porțițele locale stă în partea de jos a stîlpilor (fig. 4), uneori și în jumătatea superioară.

În general, fenomenul cercetat reflectă aspecte interesînd cultura romînă și maghiară. Porțițele vechi erau legate mai ales de formele obișnuite romînești, bazate pe motive geometrice, iar cele noi sînt legate prin mai multe elemente de formele florale care amintesc curentul artistic al renașterii. În felul acesta, evoluția porților locale repetă evoluția generală a porților transilvănene.

PAUL H. STAHL

OBSERVAȚII ASUPRA BISERICII DIN HÎRTEȘTI

Deși, prin publicarea curioasei sale pisanii ce poartă data de 1531—1532¹, existența micii biserici din Hîrtești² fusese semnalată încă din 1905³, totuși cercetătorii vechii noastre arhitecturi nu s-au oprit asupra acestui deosebit de intere-

sant monument decît destul de tîrziu⁴. Remarcînd deosebirile esențiale ce există între acest edificiu și celelalte lăcașuri de cult muntenești din prima jumătate a secolului al XVI-lea — ba chiar caracterul său excepțional pentru toată arhitectura

¹ Văleatul 7040 «*de la facerea lumii*» corespunde, în calendarul nostru, perioadei cuprinse între 1 septembrie 1531 și 31 august 1532.

² Deși monumentul a fost cunoscut ca «*biserica din Hîrtiești*», totuși forma corectă a numelui satului ce-l adăpostește este «*Hîrtești*» (com. Țițești, Pitești, reg. Argeș), pe valea Rîului Tîrgului. Adevăratul sat «*Hîrtiești*» se află destul de aproape (com. Hîrtiești, r. Muscel, reg. Argeș) pe valea Argeșului.

³ N. IORGA, *Inscripții din bisericile Romîniei*,

I, Buc., 1905, nr. 263, p. 126.

⁴ Astfel se explică faptul că asupra ei s-a scris destul de puțin: ea nu figurează în bogatul repertoriu al lui N. GHICA BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia, Partea întia, Originile și înfrîmurile străine pînă la Neagoe Basarab*, Buc., 1927 (Bul. Com. Mon. Ist., XX (1927), fasc. 53—54) și *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia, Partea a doua, Vechiul stil romînesc din veacul al XVI-lea*, Buc., 1931 (Bul. Com. Mon. Ist., XXIII (1930), fasc. 63—66).

religioasă a Țării Românești ¹ — N. Ghika-Budești, cel dintâi specialist care a studiat monumentul, observa: «aceasta ne face să credem că este posibil ca această biserică să fie anterioară veacului al XVI-lea și numai restaurată sau terminată la 1532» ². Deși, din analiza atentă a caracteristicilor edificiului și din comparația lor cu cele ale monumentelor sîrbești de același tip, cercetătorul amintit găsea argumente în plus, în sprijinul acestei ipoteze ³, totuși el nu se grăbea să încerce vreo precizare asupra datei reale a monumentului, ci — dimpotrivă — în rezumatul francez de la sfîrșitul articolului nici nu o mai pomenea ⁴. O atitudine rezervată în privința datei precise a monumentului de la Hîrtești păstrează apoi și prof. Gr. Ionescu ⁵ și numai recent prof. V. Vătășianu ⁶ a încercat să încadreze această dată între 1361 și 1380. Termenul «post quem» de 1361 este dedus din analogiile pe care d-sa le constată între monumentul românesc și biserica de la Zaum ⁷ (R. P. F. Iugoslavia), datînd din acest an; celălalt termen, anul 1380, pe considerentul că «proporțiile turlei, avînd în interior un diametru de 2,98 m și o înălțime de 4,22 m, constituie un indiciu pentru datarea bisericii; în comparație cu turla de la Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, ea e ceva mai zveltă, dar nu atinge încă proporțiile turlei de la Cozia și cu atît mai puțin cele mult exagerate din veacul al XVI-lea» ⁸.

Considerat doar ca termen «post quem», anul 1361 nu poate stîrni obiecții, căci, nici ceea ce știm cu privire la evoluția social-istorică a feudalității din Țara Românească în secolul al XIV-lea, nici vreunul dintre elementele structurale și decorative ale edificiului însuși, nu îngăduie bănuiala că el ar putea fi anterior. În ce privește însă data de 1380 — adoptată ca termen «ante quem» numai pe temeiul indiciului

pe care l-ar oferi, în ce privește datarea monumentelor religioase, raportul dintre înălțimea turlei și diametrul ei, măsurate la interior (îl vom numi, de aci înainte, raportul $\frac{I}{D}$) — pot dăinui unele nedu-

meriri, atîta vreme cît nu vom fi stabilit dacă, și în ce măsură, acest raport poate constitui un criteriu de datare. Iată de ce, înainte de a continua observațiile cu privire la biserica din Hîrtești, ni se pare necesar să cercetăm, în prealabil, chestiunea însemnătății pe care o poate avea raportul în discuție pentru fixarea unei cronologii (fie ea chiar relativă numai) a edificiilor religioase din Țara Românească.

Că, în linii foarte generale, avem a face, de la o vreme înainte, în arhitectura religioasă bizantină și post-bizantină, cu o tendință de accentuare a verticalității monumentelor, este fapt bine cunoscut de toată lumea. Rămîne însă de văzut dacă raportul între dimensiunile interioare ale turlelor este, el singur, suficient de caracteristic pentru a exprima întreagă această tendință și dacă el variază cu destulă constanță pentru a se putea stabili, pe temeiul lui, un criteriu științific de datare a monumentelor. În acest sens, prima problemă ce se ridică este aceea de a ști dacă — în arhitectura Țării Românești — există o concordanță între creșterea acestui raport și succesiunea în timp a datelor de construire a monumentelor. Doar în cazul în care răspunsul la această primă problemă nu ar fi pe deplin satisfăcător, s-ar naște cea de-a doua problemă: aceea de a cerceta care sînt principalii factori — de ordin tehnic, în primul rînd — ce intervin pentru a face ca raportul în discuție să nu prezinte o creștere constantă, concordantă cu succesiunea cronologică a monumentelor. Numai determinînd care sînt cîțiva dintre acești factori,

¹ El este unul din puținele monumente «în cruce greacă înscrisă» pe care le întîlnim la noi și unicul aparținînd tipului cu plan «simplu».

² N. GHICA-BUDEȘTI, *Biserica din Hîrtești-Muscel*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, XXVII (1934), p. 19—27.

³ *Ibidem*, p. 20.

⁴ *Ibidem*, p. 27. În ultima sa prezentare a evoluției arhitecturii muntene, GHICA-BUDEȘTI prezintă biserica de la Hîrtești ca zidită în 1532: «L'église de Hîrtești fût batie en 1532...». (*L'Ancienne architecture religieuse de la Valachie, Essai de synthèse...*, Buc., 1924 (*Bul. Com.*

Mon. Ist., XXXV (1924), fasc. 1—2 și tiraj separat, p. 25).

⁵ GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii românești*, Buc., 1937, p. 103: «...biserica din Hîrtești-Muscel clădită (sau poate numai refăcută, pe ruinele unei biserici mai vechi), în anul 1532...».

⁶ VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările romîne, I, Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*, Buc., 1959, p. 201—204.

⁷ La Zaum, întocmai ca la Hîrtești, suprafețele cuprinse între brațele «crucii grece» sînt boltite transversal, în semicilindru.

⁸ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 201.

vom putea să stabilim dacă, ținând seama și de ei, raportul $\frac{I}{D}$ n-ar putea, totuși, deveni un criteriu suficient de sigur de datare.

Pentru a putea da răspuns celei dintii

dintre problemele enunțate mai sus, am alcătuit tabelul alăturat, în care se prezintă dimensiunile interioare și raportul $\frac{I}{D}$ pentru 12 edificii religioase din Țara Românească, între care și cel de la Hirtești¹.

Tabelul cuprinzând data construirii, dimensiunile interioare ale turlei și raportul între acestea, pentru 12 edificii din Țara Românească

nr.	Monumentul	Date	Dimensiuni în metri		Raport $\frac{I}{D}$	Observații
			I	D		
1	Biserica Domnească Argeș	1352	7,30	5,03	1,451	plan cruce greacă
2	Cozia (biserica mare)	1388	6,85	3,60	1,903	
3	Brădetu	1386—1418	6,55	3,40	1,926	
4	Dealu	1502	9,65	3,80	2,539	
5	Biserica m-rii Argeș	1517	11,40	4,75	2,400	turlă octogonală
6	Ostrov-Călimănești	cca. 1520	4,96	2,15	2,307	
7	Căluu	1516—1521	6,67	3,60	1,858	
8	Hirtești	1532?	4,22	2,98	1,416	plan cruce greacă
9	Stănești	1536	4,80	2,60	1,846	
10	Cozia (bolnița)	1542	6,75	2,00	3,350	
11	Bis. Domnească Tirgoviște	1583	8,46	4,40	1,909	plan cruce greacă
12	Arnota	cca. 1634	5,75	2,50	2,300	turlă octogonală

¹ Din primul moment trebuie observat că, în majoritatea releveelor pe care le avem azi la dispoziție, dimensiunile interioare ale turelor, și în special înălțimile — greu de măsurat, între puncte adesea inaccesibile fără instalații speciale — nu sînt rezultatul unor măsurători exacte, ci au fost doar estimate cu destulă aproximație. Acest fapt, chiar dacă nu schimbă total, totuși modifică sensibil valoarea raportului $\frac{I}{D}$. Cele 12

edificii au fost alese dintre destul de puținele care și-au păstrat turla originală și asupra datei cărora avem măcar informații aproximative. Pentru cinci dintre ele (nr. 2, 3, 4, 6 și 8) am folosit măsurile indicate de V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 194 (Cozia mare), 201 (Brădetu și Hirtești), 483 (Dealu), 508 (Ostrov). Dimensiunile indicate acolo se deosebesc prea puțin de cele găsite de noi pe baza releveelor publicate. Dacă nu am folosit și pe cele ce se dau pentru biserica Domnească de la Curtea de Argeș (p. 146, nota 2 : « Diametrul interior al turlei... e de 5,08 m,

iar înălțimea turlei (calculată de la cheia arcurilor mari) e de 8,38”) e fiindcă la toate celelalte monumente s-a socotit ca origine a înălțimii turlei nu extradusul cheii arcelor mari, ci linia superioară a pandantivilor, linie care nu se află indicată, probabil, în releveul folosit de autor.

Calculînd raportul $\frac{I}{D}$ după dimensiunile indicate acolo, el ar fi cca. 1,650. Pentru celelalte monumente, am calculat dimensiunile folosind releveele publicate, și anume: pentru nr. 7 (Căluu), 9 (Stănești), 10 (bolnița Coziei), 11 (biserica Domnească din Tirgoviște) și 12 (Arnota) cele date de GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii...*, Partea I și II; iar pentru nr. 5 (biserica Mănăstirii Argeșului) releveul lui L. REISSENBGER (*l'Eglise du monastère épiscopal de Kurtea d'Argis en Valachie*, Viena, 1867), transformînd dimensiunile date acolo în Klafteri vienezi, în metri (1 W.Kl. = 1,90 m). Pentru turele octogonale (biserica m-rii Argeșului, Arnota) am luat în considerare diametrul cercului înscris. La monumentele cu

Dacă am admite drept criteriu al unei cronologii relative numai raportul $\frac{I}{D}$, ar fi să credem că ordinea de construire a monumentelor cuprinse în tabel ar fi fost următoarea:

Nr. de ordine	Raport $\frac{I}{D}$	Monumentul	Data după izvoare
1	1,416	Hîrtești	1532?
2	1,451	Biserica Domnească Argeș	1352
3	1,846	Stănești	1536
4	1,858	Căluu	1516—1521
5	1,903	Cozia (biserica mare)	1388
6	1,909	Biserica Domnească Tîrgoviște	1583
7	1,926	Brădetu	1386—1418
8	2,300	Arnota	cca. 1634
9	2,307	Ostrov-Călimănești	cca. 1520
10	2,400	Biserica m-rii Argeș	1517
11	2,539	Dealul	1501
12	3,350	Cozia (bolnița)	1542

Această ordine ar contrazice însă, nu numai orice cronologie admisă, ci și oricare alta admisibilă, și — ca urmare — trebuie să admitem că nu constatăm, pentru evoluția arhitecturii Țării Românești, o concordanță între ordinea în care au fost construite monumentele și creșterea raportului între dimensiunile interioare ale

turlei ($\frac{I}{D}$).

Rămîne, deci, să căutăm un răspuns celei de-a doua probleme, cea a factorilor de care depinde valoarea raportului $\frac{I}{D}$ și a măsurii în care, prin cunoașterea

mai multe turle am luat în discuție numai turla mare de pe naos.

În ce privește cronologia, am indicat pentru Căluu data de 1516—1521 — mai timpurie decît cea îndeobște admisă (8 iunie 1588, pentru terminarea lucrărilor) — stabilită pe temeiul unor considerente pe care le vom dezvolta cu alt prilej;

lor, raportul în discuție poate deveni un criteriu suficient de obiectiv, încît să permită precizări cronologice. În această privință, din cercetarea tabelului se pot, credem, desprinde — în ciuda numărului mic de monumente pe care le cuprinde

și a aproximației dimensiunilor — unele observații folositoare. Astfel, se poate vedea, de pildă, că la monumentele «în cruce greacă înscrisă», raportul $\frac{I}{D}$ nu

ajunge să atingă nici o dată valoarea 2 (care, la celelalte monumente, este foarte adeseori depășită), fapt ce se explică prin dificultățile tehnice și chiar eventualele tulburări de program cărora le-ar da naștere o încercare de a spori, peste anumite limite, raportul în discuție¹. Ținînd seama de acest fapt, se impune concluzia că nu trebuie să comparăm raportul $\frac{I}{D}$ al turlelor acestei categorii de

dacă s-ar rămîne la data general adoptată pînă acum, concluziile la care se ajunge aci nu ar suferi vreo modificare.

¹ Ca pentru orice raport, și pentru $\frac{I}{D}$ valoarea poate spori, atît prin creșterea număratorului (I), cît și prin micșorarea numitorului (D). În ce

monumente, cu același raport de la turlele monumentelor de alte tipuri.

Lăsînd pentru moment în afară de discuție monumentele «în cruce greacă înscrisă» și oprindu-ne numai asupra celorlalte, observăm că raportul $\frac{I}{D}$ cunoaște cele

mai mari valori la edificiile la care împingerile datorate arcelor longitudinale de susținere a bazei turlei, se descarcă asupra unor arce mai joase, situate în același plan, la est și vest de primele (bolnița Coziei, Dealu, Ostrov etc.). Faptul este normal, dat fiind că însuși scopul în care a fost conceput acest ingenios și eficace sistem — care, la noi, se întâlnește pentru prima oară, pe cîte putem ști azi, tot la biserica mare a Coziei —, este tocmai acela de a se realiza o mai mare soliditate a construcției și, totodată, și o micșorare a diametrului turlei, fapte ce îngăduie să i se dea acesteia o siluetă mult mai zveltă (prin creșterea raportului $\frac{I}{D}$, atît prin mărirea număratorului I , cît și prin micșorarea numitorului D). Urmează, deci, că valoarea raportului în discuție depinde nu numai de tipul edificiului ce poartă turla și de materialele folosite, ci și de soluțiile constructive adoptate.

Observăm iarăși că, la edificii de plan similar (triconc), numai cîteva din cele la care raportul $\frac{I}{D}$ are o valoare mai mare

privește creșterea înălțimii turlei, ea se izbește de serioase dificultăți de ordin tehnic: orice înălțare a tamburului face să crească simțitor greutatea pe care o suportă cei patru stâlpi de susținere. Cum a arătat arhitect Iancovici (v. Gr. CERCHEZ, *Restaurarea bisericii Domnești, în Curtea domnească din Argeș* (Bul. Com. Mon. Ist., X—XVI (1917—1923) și volum separat, Buc., 1923, p. 100), la biserica Domnească din Curtea de Argeș, ei suportă «o povară exagerată pentru asemenea stâlpi și pentru materialul din care sînt executați», de 13 kg/cm² de secțiune. O creștere a înălțimii tamburului turlei nu ar putea fi realizată decît, ori dîndu-se stîlpilor o secțiune mai mare — ceea ce i-ar face să încurce atît circulația, cît și vederea în cuprinsul naosului —, ori folosindu-se alt material, mai rezistent, ceea ce ar lăsa, însă, deschisă problema fundațiilor, care ar avea astfel de suportat greutăți și mai mari, fapt ce ar duce la tasări de natură să pericliteze, în primul rînd, sistemul de boltire al întregului edificiu. O scădere a diametrului turlei sub anumite limite, n-ar putea fi realizată decît

decît la Cozia au diametrul interior al turlei superior celei de la acest monument (ca la Dealu, m-reă Argeșului) sau măcar egal cu cel al acesteia (Căluu). Urmează deci că, de obicei, creșterea raportului $\frac{I}{D}$ este urmarea micșorării diametrului

interior al turlei, nu a creșterii înălțimii ei¹. Dar cum scăderea diametrului sub anumite limite nu s-ar putea face decît îngustînd naosul, reiese că diametrul interior al turlei (și ca urmare și valoarea raportului în discuție) este și în funcție de dimensiunile de plan ale edificiului. Iar cum soliditatea unei clădiri crește direct în funcție de grosimea zidurilor și scade cu înălțimea lor, apare evident că posibilitatea de a crește raportul $\frac{I}{D}$

depinde, pe lîngă toate cele de mai sus, și de aceste două elemente.

Dar, alături de aceste considerente asupra variațiilor raportului $\frac{I}{D}$ în funcție de

elementele constructive ale edificiului, se mai pot face, pe temeiul tabelului de mai sus, și altele, în legătură cu variația lui în timp. Admițînd că, din numai cele două cazuri de edificii religioase de același tip² — din întreaga perioadă de pînă la 1450 a evoluției arhitecturii din Țara Romînească — ce ni s-au păstrat cu turla originală, biserica mare a Coziei (1388) și Brădetu (cu dată incertă), s-ar putea trage concluzia că am avea a face, în

apropiindu-se între ei cei patru stâlpi de susținere, ceea ce ar împiedica circulația și vederea tocmai în centrul naosului. Singura soluție rămîne, deci, intercalarea, între cercul de bază al turlei și tamburul propriu-zis, a unei porțiuni în trunchi de con (cuprinsă în masivul de zidărie al bazei turlei). Recurgîndu-se la această soluție — folosită, de altfel, la noi, pentru alt tip de monument, încă la sfîrșitul secolului al XIV-lea de către meșterii bisericii mari a Coziei — s-a putut reduce, la biserica Domnească din Tîrgoviște, diametrul turlei mari de la 4,80 m la 4,40 m, ceea ce are drept urmare o creștere a raportului $\frac{I}{D}$ de la 1,721 la 1,909.

¹ Singurele edificii la care înălțimea turlei e mai mare decît la biserica mare a Coziei sînt tot cele două la care și diametrul depășea diametrul turlei aceleiași biserici: Dealu și biserica m-rii Argeșului.

² Am arătat mai sus de ce nu trebuie luate în discuție, împreună, două sau mai multe tipuri de monumente.

această epocă de început, cu o tendință într-adevăr constantă de creștere a raportului $\frac{I}{D}$, apare curios faptul că, în prima

jumătate a secolului al XVI-lea, întâlnim, alături de edificii la care — față de cele din veacul al XIV-lea — acest raport se află în creștere (Dealul, m-rea Argeșului, Ostrov, bolnița Coziei), și altele, la care el se află în vădită scădere: Stănești, Călușu. În această privință, două ipoteze ne-ar fi îngăduite: ori că, în cursul secolului al XV-lea ar fi existat, cândva, o marcată tendință de scădere a raportului adesea amintit, ori că — nu putem ști de când, dar încă din secolul al XIV-lea¹ — au existat două tendințe divergente, una de creștere a raportului și alta de menținerea lui *sub* o valoare destul de redusă. Cum, însă, cunoștințele noastre asupra monumentelor de arhitectură muntenească din această vreme sînt destul de puține (ba, pentru o întinsă perioadă din secolul al XV-lea, ele sînt aproape nule); cum cercetările arheologice, de la care așteptăm, în genere, atît de mult, nu ne vor putea da *niciodată* informații precise asupra dimensiunilor turlelor unor monumente dispărute sau ruinate, se vede lesne că nu vom avea, nici măcar în viitor, elementele necesare rezolvării problemei evoluției în timp a dimensiunilor turlei. Dar este evident că, fără această rezolvare prealabilă, raportul $\frac{I}{D}$ nu poate constitui un criteriu cert de datare.

Reiese clar, din cele de mai sus că, singură, valoarea raportului $\frac{I}{D}$ nu poate

servi pentru datarea monumentelor, ci că, pentru ca ea să poată avea cît de cît caracterul de indiciu în această privință, trebuie să ținem seama de nenumărate alte elemente: tipul edificiului; dimensiunile sale de plan; înălțimea lui; soluțiile constructive adoptate; calitatea materialelor folosite; ca și: proporția între

turlă și edificiu, considerată sub aspect estetic; numărul, dispoziția și raporturile turlelor între ele, în cazul în care edificiul are mai multe; îndemînarea și îndrăzneala de care a dat dovadă meșterul constructor în rezolvarea altor probleme pe care zidirea edificiului le-a pus; ba, chiar și de imponderabile, ca gustul și ambiția ctitorului, de pildă. Dar, dacă am putea găsi răspunsul just la toate întrebările prealabile pe care cunoașterea acestor elemente le ridică, folosirea raportului $\frac{I}{D}$ drept

indiciu de datare aproximativă a edificiilor religioase din Țara Romînească ar deveni superfluă, căci toate aceste răspunsuri ar oferi — fiecare în parte și toate împreună — criterii tot atît de sigure (ba, poate, mai sigure chiar) în această privință.

Întorcîndu-ne acum la cazul monumentului de la Hirtești, el ni se pare caracteristic din acest punct de vedere: admitînd drept criteriu de datare raportul între dimensiunile interioare ale turlei, edificiul ar trebui să fie *anterior* bisericii Domnești din Curtea de Argeș² — și cum aceasta este, la rîndu-i, anterioară celei de la Zaum, chiar și acesteia din urmă —, ceea ce nimeni nu a susținut, și, desigur, nu va susține vreodată.

Asemănările între edificiul de la Zaum și cel de la Hirtești nu implică însă, numai-decît, concluzia că ele au fost construite la un interval foarte scurt. Au putut exista — și chiar pe pămînt romînesc — alte monumente, azi dispărute sau necunoscute încă, nici măcar ca nume, care să fi format inelele de legătură, în timp, între biserica din R. P. F. Iugoslavia și monumentul de la noi; căci faptul că acesta din urmă este, după cîte știm azi, unic în Țara Romînească, nu înseamnă că el va fi fost tot astfel și la vremea construirii lui. În consecință, edificiului de la Hirtești i se poate atribui, tot atît de bine — pe temeiul informațiilor de care

¹ Dacă admitem că cele două monumente cunoscute — biserica mare a Coziei și Brădetu — fac parte dintr-o «serie» la care tendința de creștere a raportului $\frac{I}{D}$ este constantă, atunci

aceasta trebuie presupusă a se fi despărțit de cealaltă (cu tendința de menținere a acestui raport la o valoare mai mică), între data zidirii bisericii Domnești din Argeș și cea a bisericii mari a Coziei.

² Deși pentru biserica Domnească de la

Argeș am folosit — față de divergența între datele diferitelor relevee — nu media, ci, intenționat, cea mai mică cotă a înălțimii turlei pe care am întâlnit-o, tocmai pentru a da cea mai mică valoare posibilă raportului $\frac{I}{D}$; totuși acest raport

rămîne sensibil mai mare decît raportul similar de la Hirtești, 1,451 față de 1,416 (compară cu diferența de rapoarturi între biserica mare a Coziei și Brădet care este numai de 0,023).

dispunem azi — o dată foarte timpurie (spre sfârșitul secolului al XIV-lea), ca și una mai tirzie (în cursul secolului al XV-lea), dacă nu chiar și cea de 1531—1532, pe care ne-o indică pisanian. Soluția problemei nu poate veni de la o analiză — fie ea cit de aprofundată — a formelor și proporțiilor pe care le prezintă edificiul (pe temeiul acestora nu se poate preciza mult mai mult decât ceea ce ne-a dat Ghika-Budești, acum peste un sfert de veac), ci numai pe alte căi, mai sigure, între care, fără îndoială, cele mai concludente rezultate le-ar putea avea unele cercetări arheologice făcute acolo.

În această ordine de idei, merită să fie semnalat faptul că, în urmă cu vreo trei decenii, dascălul de pe atunci al bisericii — Nicolae Modreanu — a găsit, în cimitirul ce se întinde în jurul edificiului, o monedă care îngăduie, dacă nu precizări, cel puțin unele interesante sugestii. Profesorul pensionar Panait Mihăilescu ne-a pus la dispoziție un excelent desen (fig. 1), făcut de d-sa în iunie 1939, al acestei monede, în care se poate recunoaște fără greș un ducat dintre cei bătuți de Vladislav al II-lea, domn al Țării Românești între 1447—1452¹. Claritatea desenului pare a arăta un exemplar destul de puțin tocit, ceea ce indică o nu prea lungă circulație a lui². Cum, după toate probabilitățile, piesa a fost întrebuințată, după datină, în ritualul unei înmormântări, trebuie să admitem că actualul cimitir a fost folosit încă de la mijlocul veacului al XV-lea, cel puțin. Dacă încă din acea îndepărtată vreme, el se afla în jurul actualului monument (poate încă neterminat sau nerefăcut); dacă el înconjură, pe atunci, un alt edificiu, de zid, sau eventual de lemn; sau chiar, dacă a existat, într-adevăr, un asemenea monument în vremea cînd a fost îngro-

pată moneda; toate acestea sînt întrebări cărora, cum am spus mai sus, numai o cercetare arheologică le-ar putea da, eventual, răspunsul precis.

★

Vechimea edificiului nu este însă singura problemă ce se ridică înaintea cercetătorului Hirteștilor. Chiar în ce privește data din pisanie (fig. 2) există oarecare nedumeriri³.

În publicația lui N. Iorga — care citise inscripția, nu direct, ci, așa cum ne previne încă dintru început, «după un desemn de d. G. Șapcaliu, profesor» — textul se termină cu «κ κτ ζμ, κρζκτī (sic!) 17 (sic)»⁴, dîndu-se apoi în notă explicația: «Înțelesul cuvintelor de la sfîrșit, în care s-ar aștepta cineva să găsească data «de lună și de zi» nu-l pot descoperi». Faptul că finalul inscripției a rămas nedescifrat se datorește, desigur, incertitudinilor pe care le va fi stîrnit lipsa de claritate a desenului după care s-a făcut lectura, dar, probabil, totodată, și împrejurării că — așa cum se va vedea îndată — cuvintele rămase nedescifrate nu conțin, cum ar fi fost de așteptat, precizarea lunii și zilei, ci alte elemente cronologice, mai rar folosite, prezentate însă, și ele, într-o formă neașteptată.

Cum se poate vedea din desenul alăturat (fig. 2), făcut de pe decalc, primele patru semne după literele-cifre ale anului sînt: un κ urmat de un ρ, peste care se află un ж, avînd — la rîndu-i — deasupra un semn de scurtare, ceea ce, evident, trebuie întregit κρ<ж>ж<и> (pl. lui κρжгъ = crug), deci «crugurile». Este deci de la sine înțeles că după aceasta ar trebui să urmeze determinările «солнѣс» (= al soarelui) și «лѣсны» (= al lunii), pre-

¹ Pentru monedele lui Vladislav al II-lea, vezi O. ILIESCU, *Emisiuni monetare ale Țării Românești din secolele al XIV și al XV-lea*, în *Studii și cercetări de numismatică*, II, Buc., 1958, p. 330—331 și fig. 44 (p. 333); exemplarul aparține așa-zisei «serii I», în care, în jumătatea dreaptă a scutului despicat de pe avers figurează luna (crai nou) deasupra unei stele; vezi același, *Cu privire la problema realizării unui «Corpus» al monedelor feudale românești*, în *Studii și materiale de istorie medie*, I (1956), p. 308.

² După cite am putut să mă informez, există astăzi în sat o monedă similară (?) găsită în cimitir, dar care este frîntă în două bucăți. Nu am putut afla cu certitudine dacă este vorba de exemplarul pe care-l menționăm aci, sau de un altul, și

nici măcar dacă este vorba tot de un ducat de la Vladislav al II-lea.

³ Nu știm, de pildă, ce lectură a servit de temelie afirmației: «Conform pisaniei de deasupra intrării principale, zidirea s-ar fi isprăvit în 12 august 7040 (= 1532). . . » (V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 201, sublinierea noastră). Precizarea datei cu luna și ziua nu se află la N. Iorga, singurul care — pe cite știm — a publicat pînă în prezent, textul inscripției. Mai curios este faptul că — așa cum se va vedea îndată — ea nu se află nici în pisanie.

⁴ N. IORGA, *Inscripții*, I, nr. 263, p. 126. Cei doi «sic» marchează nedumerirea autorului față de inexactitatea desenului. Că acesta nu era clar, o arată și faptul că s-au putut citi pe el literele c și b, precum și cifra 7 ce nu figurează în original.



Fig. 2. — Pisania bisericii din Hirtești (desen după decalc). (Foto N. Ionescu).

cum și două numere corespunzătoare¹. Numere găsim cel puțin două $\dot{\text{r}}\text{k} = 12$ și $\dot{\text{r}} = 10$; dar determinările respective ar părea, la prima vedere, să lipsească.

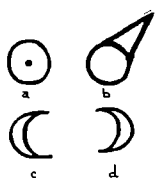


Fig. 3. — Semnele solar și lunar în manuscrisele bizantine (după Du Cange).

Spunem «ar părea» fiindcă semnul ce se poate observa deasupra literii $\dot{\text{r}}$ (= zece) nu poate fi în nici un caz socotit ca fiind o literă, ci trebuie considerat — fără doar și poate — ca un «crai-nou». Controlînd, fie prin calcul, fie cu ajutorul tabelor speciale², «crugul lunii» corespunzător anului 7040 «de la facerea lumii», găsim că el este, într-adevăr 10. Tot astfel, aceluiași an îi corespunde «crugul soarelui» 12, număr ce figurează și el în partea nedescifrată a inscripției, avînd deasupra un curios semn ce ar putea fi interpretat ca un 0, puțin înclinat către dreapta și avînd capătul de sus ușor ascuțit. Trebuie deci, ca urmare, să presupunem că acest semn nu poate fi decît unul pentru cuvîntul «soare», întocmai cum crai-nou figurează, alături, cuvîntul «luna». Cel de-al treilea semn, care, nici el, nu poate fi socotit drept o literă și care se aseamănă cu o frunză în trei lobi, din care cel mijlociu e foarte alungit, se află deasupra literii a , ce are, ca cifră, valoarea numerică de 1. Fiind de presupus că, și în acest caz,

avem a face tot cu un element cronologic secundar, trebuie să căutăm dacă este vreunul căruia să-i corespundă — în văleatul 7040 — valoarea cifrică de 1 a lui a . Găsim într-adevăr că un asemenea element cronologic există, el fiind «mîna anului»³ « $\text{a}\dot{\text{r}}\text{k}\text{t}\text{o}\text{k}\dot{\text{r}}\text{a}\text{r}\text{h}\text{i}\text{c}\text{k}$ ». Este deci de presupus că semnul așezat deasupra literii cifră a încearcă să figureze un antebraț omenesc cu mîna în jos⁴, chip în care își închipuiau probabil oamenii secolului al XVI-lea, din Țara Romînească, că arată «mîna» anului.

Prin urmare, după o lectură la fața locului și cu întregirea părții finale, făcută în felul arătat mai sus, textul întregii inscripții este:

† БЛАГОКОЛЕНІЕМЪ ОТЬЦА, И ПОСПѢШЕНІЕМЪ
СЫНА, И СЪ ДѢИСТВИЕМЪ СВѢТАГО ДЪХА СВЕРЪ-
ШИСЯ СЫН ЧАСТНЫ ХРАМЪ СВѢТОМУ АРХІЕРУ
<sic.!:> ХОИСТОБѢ НИКОЛАЕ, БѢ ДЪНИ БЛАГО-
КѢРНАГО ГОСПОДИНА ІО КЛАДЪ * БОЖОДЕ-
ТРОУ СЕ О СЕМ ЖЪПАН ЛЪБДАТ И СЪПРЖ-
ЖИЦА ЕГО КОНКА И БРАТ ЕГО ЖЪПАНЪ БАДѢ,
СЫНОКЕ ЖЪПАНЪ КАДЕ КОТЕСКВА, И МАТИ НХ,
МОНАХЪА САЛОМІА БѢ ЛѢТ. ЗМ <7040>.
КРЪЖЪЖИ: <СОЛНИШЪ>· $\dot{\text{r}}\text{k}$ ·<ЛЪНЫ>· $\dot{\text{r}}$ ·, <ЛѢ-
ТОКЪ РЪЦѢ>· a .

* în original: a omis (greșeală de lapicid).

Adică⁵: Cu bunăvoința tatălui, cu ajutorul fiului și cu conlucrarea duhului sfînt, s-a sfîrșit acest hram al sfîntului arhieru al lui Hristos, Nicolae, în zilele binecredinciosului domn Io Vla <d> voievod. S-a trudit pentru aceasta jupan Lăudat și soția lui Voica și fratele lui, jupan Badea, fiii lui jupan Badea Cotescul, și ai mamei

¹ Pentru elementele de datare secundare care sînt «crugul soarelui» și «crugul lunii», vezi ION IONAȘCU și FRANCIS PALL, *Elemente de cronologie*, în *Documente privind istoria Romîniei*, Introducere, I, Buc., 1956, p. 419—421 și 425—427. Pentru «crugul soarelui», ciclul fiind de 28 de ani, trebuie să avem un număr cuprins între 1 și 28; iar pentru «crugul lunii», unde ciclul este de 19 ani, una între 1 și 19. Numirile slave ale acestor elemente cronologice — ca și pe a celui de care vom vorbi mai jos — le-am dat în forma în care ele figurează în pisană, numai cu trei decenii anterioară (1501), a mănăstirii Dealului (vezi N. IORGA, *Inscripții*, I, nr. 195, p. 97—98).

² Pentru felul în care se calculează crugurile soarelui și lunii, I. IONAȘCU și FR. PALL, *loc. cit.*; pentru tabel, în care toate aceste elemente cronologice sînt calculate, *ibidem*, Anexa XXII, p. 637—651 (văleatul 7040, la p. 640).

³ Pentru elementul cronologic secundar numit «mîna anului» și pentru felul în care el poate fi calculat, vezi I. IONAȘCU și FR. PALL, *op. cit.*, p. 421—422; gata calculat în Anexa XXII, p. 640.

⁴ Dimensiunile mici ale semnului nu ne permit să-l descifrăm ușor: pare că mîna este strînsă pumn și că degetul arătător ar trebui să fie îndreptat spre litera cifră.

⁵ Mulțumesc tov. prof. I. R. Mircea pentru verificarea traducerii textului slav.

lor, monahia Salomia, în anul 7040, crugurile: «al soarelui» 12, «al lunii» 10, «mîna anului» 1¹.

Întorcîndu-ne la data din pisanie trebuie observat că partea finală, descifrată acum, nu aduce nici o precizare cronologică în plus, față de cele știute: data terminării bisericii — așa cum este ea indicată acolo — rămîne tot cuprinsă în răstimpul dintre 1 septembrie 1531 și 31 august 1532, fără vreo indicație de lună și zi.

Ceea ce merită însă a fi subliniat este faptul că, dacă unele elemente secundare de datare apar destul de des în documente², în inscripții (atît pisanii, cît și pietre de mormînt)³ și chiar în tipărituri din secolul al XVI-lea și de la începutul celui următor, în schimb, semne speciale, prescurtări «în rebus» pentru asemenea elemente (sau pentru oricare altele) nu se întîlnesc, pe cîte știm, în nici o altă inscripție — cioplită sau zugrăvită — cunoscută pînă astăzi în Țara Romînească. Ele apar ca și mai curioase într-una lucrată cu atîta îngrijire și cu atîta preocupare pentru aspectul ei artistic — dovadă atît

desenul literei, cît și ornamentele sculptate ce o împodobesc — ca aceea de care ne ocupăm. În acest caz, nu mai poate fi pusă în discuție ipoteza că s-ar fi recurs la astfel de ideograme numai fiindcă lapidul n-ar fi fost în stare să-și împartă cum trebuie spațiul. Rămîne deci să ne întrebăm numai dacă două din semnele neobișnuite pe care le prezintă pisanianu sînt cumva simboluri folosite — întocmai ca în Occidentul contemporan — în scrierile astronomilor și alchimistilor vremii, pentru a desemna soarele și luna și cele două metale ce le corespundeau (aurul și argintul). Cum trecerea unor astfel de semne din scrierile astronomilor în cele ale compuștilor vremii n-ar avea nimic neobișnuit, s-ar putea explica pe această cale pătrunderea lor — adăugîndu-li-se în drum și semnul pentru «mîna anului» — în pisanian de care ne ocupăm aci.

Îndreptîndu-ne cercetările în această direcție, putem obține, într-adevăr, unele rezultate interesante. Două dintre cele trei semne ideografice din pisanian își

¹ Pietrele de mormînt ale Coteștilor, odinioară în biserica din Hîrtești, au ajuns astăzi, după multe călătorii, în lapidariul Muzeului de artă al R.P.R. din București. Vezi N. IORGA, *Inscripții...*, I, nr. 260—261, p. 124—125, cu indicația: «Biserica din Mihăești (pietre depuse la mănăstirea din Cîmpulung)» și *Inscripții medievale ale Romîniei*, vol. I, *Inscripțiile orașului București* (sub tipar). (Mulțumesc tov. Const. Bălan din colectivul de inscripții al Institutului de istorie, pentru informațiile date în această privință.)

Amintim în treacăt patru grafe de pe ancadramentul ușii de intrare (azi în pronaos): Pe ușorul dinspre sud — sub rozeta ce-l împodobește — de sus în jos: 1. КАРНИХ <?>; 2. СТОИХ <?>; 3. ВЛАДЪ <?> (cel de-al treilea semn, fiind cu totul curios, face lectura îndoielnică). Pe ușorul de nord, tot sub rozetă, «1667 <în cifre arabe>» КОРОДА <КОРЪДА = sabie?>».

Alte inscripții, afară de cele ale picturii din secolul al XIX-lea, biserica nu mai are astăzi.

Pisanian picturii, zugrăvită în naos, deasupra ușii de intrare, are următorul text, în romînește: «† Înprenoitu-s-au: această: sf<intă>: biserică și cu|| înfrumusețarea zugrăvitului: de rc||oi lui d<u>mnezeu: Ioan erei: Radu ere<i>||Necolae *Theodor iereu — <spațiu alb?>||Necolae pop<a>: — <spațiu alb>* Liat 1837: iunie 18 || Gheorghie pop<a> zugrav, Alecs<e> zugrav». Între ** inscripția a fost, voit, ștearsă.

În inscripția de pe icoana de hram din pronaos, lipsește — fiind acoperită de o văruială ulterioară — partea cea mai interesantă, indicațiile asupra donatorului: «Acest sf<in>t<u> Nicolae s-au plătit|| de robu lui d<u>mnezeu Nicolae...» (restul văruiuit). O inscripție ștearsă — pomelnic zugrăvit în proscomidie — nu am putut-o descifra.

² Pentru documente, vezi I. IONAȘCU și FR. PALL, *op. cit.*, p. 419—431, cu numeroase exemple.

³ Între pisanii, cea mai bogată în asemenea elemente cronologice secundare este cea a bisericii mănăstirii Dealului, citată mai sus. Pe pietre de mormînt, asemenea indicații complementare apar ceva mai rar; vezi totuși piatra de mormînt a lui Badea, mort la 20 februarie 1532 — unul dintre cei doi cu acest nume amintit în pisanian de care ne ocupăm —, fostă la Hîrtești și lucrată, probabil, chiar de același meșter pietrar, unde se dă *indictionul* și *temelia* (N. IORGA, *Inscripții*, I, nr. 260, p. 124), sau cea — bine cunoscută — a lui Radu clucerul Buzescu (mort la 18 ianuarie 1610 și îngropat în biserica mănăstirii Călușu), pe care se pot citi crugul soarelui, crugul lunii și epacta (VIRC. DRĂGHICEANU, *Lămuriri asupra Buzeștilor (după pisaniiile fundațiilor lor)*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, IV (1911), p. 122—123 și P. V. NĂSTUREL, *Biserici, mănăstiri și schituri din Oltenia*, în *Revista de istorie, arheologie și filologie*, vol. XII (1911), partea II, Buc., 1912, p. 305).

găsesc corespondentul în manuscrise bizantine cvasi contemporane¹. Semnul pentru lună se întâlnește acolo aidoma (fig. 3c și d), iar forma celui pentru soare, așa cum apare el în inscripția în discuție, pare a nu fi decât o derivare (poate ca rezultat al unei greșite interpretări a lapidului) a uneia din ideogramele pentru soare din aceleași manuscrise (fig. 3 a și b)².

Dar dacă, astfel, se lămurește — măcar în parte — originea acestor semne puțin frecvente la noi, trebuie să ne punem, îndată, o nouă întrebare: cine a putut fi cărturarul care, nu numai că a cunoscut — fie în manuscrise bizantine, fie în prelucrări slave de un tip neîntâlnit la noi — asemenea semne, ci i-au fost chiar atât de familiare încât să nu stea la îndoială când era vorba să le folosească într-o pisanie?

Desigur, nu pietrarul însuși, căci acesta — așa cum se vede³ — nu era un mare cărturar, oricât de bun meșteșugar ne apare el, ținând seama de chipul în care și-a executat lucrarea. Tot atât de greu de admis este că ar putea fi eventual vorba de unul dintre preoții bisericii⁴. Nu ne rămîne decât să admitem o altă persoană, fie că ne-am gândi la unul dintre ctitori — Lăudat sau fratele său, Badea⁵ — fie, mai degrabă, la însuși meșterul constructor din 1531—1532 indiferent dacă la această dată a avut loc o reconstrucție a bisericii ori că aceasta a fost pe de-a întregul zidită atunci.

Cum de o reproducere aidoma — simplă copie mecanică — a părții finale

a inscripției după o pisanie mai veche nu poate fi vorba; cum nici o folosire a semnelor în discuție prin simpla imitare a unora ce apăreau în aceeași presupusă pisanie mai veche nu pare nici ea verosimilă⁶, nu ne rămîne de presupus decât că mult discutata parte finală a textului inscripției a fost redactată în 1531—1532. Dar în acest caz, admițînd ipoteza că cel care a sugerat folosirea semnelor ideografice este meșterul, părerea că în ciuda tipului ei arhaic, biserica din Hîrtești datează totuși din anul pe care i-l atribuie pisania apare ca cea mai plauzibilă. Într-adevăr, dacă la această dată ar fi fost vorba numai de o reconstrucție, pentru asemenea operație n-ar fi fost nevoie să se folosească un meșter străin, ba chiar unul ce se dovedește a fi fost un bun cărturar. Ipoteza aceasta că meșterul bisericii din Hîrtești ar fi fost cel care a sugerat folosirea celor trei semne neobișnuite la noi și că el ar fi fost în acest caz, probabil, un străin, concordă cu faptul că monumentul ce face obiectul acestor « observații » este de un tip neîntâlnit în toată evoluția arhitecturii din Țara Românească.

Dar, cum s-a putut vedea, ca toate observațiile de mai sus, biserița de la Hîrtești este departe de a-și fi dezvăluit toate tainele pe care le ascunde și care, fiecare în parte, ridică cercetătorilor nenumărate și dificile probleme⁷.

EMIL LĂZĂRESCU

¹ Vezi DU CANGE, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis*, Lyon, 1688, suplimentul de la sfîrșit: *Notae sententiarum, mathematicae, astronomicae, chymicae, iatrica* etc. . . , p. 5.

² Pentru folosirea acestor semne și la indicarea elementelor secundare de datare în subscipțiile manuscriselor, vezi V. GARDTHAUSEN, *Griechische Palaeographie*, II, Leipzig, 1916, p. 468, 470; cel mai recent exemplu de întrebuințare a acestora, citat de Gardthausen, este un manuscris din 1475 (p. 470).

³ Pentru un bun cărturar, omiterea lui « A » la sfîrșitul numelui voievodului Vlad ar fi inexplicabilă. Pare că textul a fost desenat de altcineva, iar pietrarul nu a înțeles că literele « A » și « A » erau legate între ele, ci a scris numai « A ».

⁴ Admițînd că monumentul ar fi fost numai reparat în 1531—1532, existența unui preot al bisericii, care ar fi putut fi consultat în ce privește pisania, este ușor admisibilă. Ar fi însă foarte greu de crezut că un asemenea preot putea cunoaște

sensul unor semne ce nu se întrebuințau nici în cancelaria domnească, nici în manuscrisele de o mai largă circulație la noi.

⁵ Nici unul nici celălalt nu apar însă — din foarte puținul pe care îl știm despre ei — ca fiind cărturari de frunte.

⁶ Pentru nici unul dintre anii de la 1200 și pînă la 1531—1532 crugul lunii și al soarelui nu ar mai putea fi, ambele, concordante. Dacă ar fi să admitem că sistemul de a reprezenta prin semne soarele și luna ar fi figurat într-o inscripție mai veche și că — sub influența acesteia — el a fost întrebuințat pentru a indica crugurile bine calculate pentru văleatul 7040, ar trebui să credem că cel care a desenat pisania înțelegea foarte bine sensul semnelor din vechea pisanie. Dar în acest caz ar trebui să-l presupunem tot atât de familiarizat cu simbolurile adesea amintite, care nu se întrebuințau la noi.

⁷ Una dintre aceste taine o constituie numeroasele desene sgratitate ce acoperă tencuiala, veche, a părții inițiale a bisericii; neîntîlnindu-se

Trrecerea timpului și împrejurările, cu deosebire, au destrămat încet, dar necruțător, aproape întreaga moștenire, pe care o bănuim a fi fost bogată cîndva, de picturi murale laice din Transilvania medievală.

Artiști transilvăneni ori străini, uneori foarte valoroși, ca florentinul Masolino da Panicale, pe care îl aflăm, prin 1424—1427, în serviciul șpanului de Timișoara, condottierul Filippo Scolari — vestitul Pippo Spano¹ — își îngemănaseră eforturile createoare pentru a împodobi cu picturi sălile de recepție ale castelelor senioriale², ale primăriilor³, ale caselor de breaslă.

Mai mult bănuită decît demonstrată, informațiile documentare fiind cu deosebire sărace iar dovezile materiale lipsind aproape complet, această activitate, care își găsea, desigur, nenumărate corespondențe în țările învecinate⁴, este atestată pentru secolul al XV-lea prin resturile de pictură murală din suita care decora loggia aripei Matei Corvin a castelului din Hunedoara⁵.

niciodată pe tencuiala pridvorului, adăugat în secolul al XIX-lea, ele par a fi mai vechi decît acesta. Desenele constituie, pe peretele de nord, o adevărată «friză» în care pare a se povesti, naiv, o bătălie, de la momentul ciocnirii, pînă la îngroparea morților. Să fie vorba, oare, de un eveniment în legătură cu răscoala lui Tudor Vladimirescu și cu Eteria, sau de un episod dintr-un mai vechi război turco-austriac?

¹ ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Roma, VII-1, p. 82. ENRICO HORVATH, *Il Rinascimento in Ungheria*, Roma, 1939, p. 92.

² Înțelegem aici atît castelele nobililor cît și pe cele ale înaltului cler, deseori decorate cu imagini cu caracter laic.

³ Fragmente de pictură murală au fost descoperite la Sighișoara în turnul orologiului din fosta primărie — actualmente muzeu.

⁴ Aceste corespondențe, stilistice și iconografice, pot fi deduse azi prin intermediul picturilor religioase care ni s-au păstrat și care atestă atît legături cu Ungaria, Slovacia, Boemia, cît și cu Tirolul, Italia de nord, Germania.

⁵ Este vorba despre presupusa reprezentare în imagini a legendei Corvineștilor. (FORSTER GYULA, *Hunyadi János szörnyes és a vajda hunyadi freskók*, Magyarország műemlékei, Budapesta, IV—1915; VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, I, Buc., 1959, p. 763—764). În 1958 întreaga suită de imagini a fost restaurată. Tot ca exemple de pictură murală cu caracter laic trebuie să cităm reprezentările legendei regelui Ladislav

Secolul al XVI-lea, secolul Reformei, a prilejuit o creștere a importanței picturii laice, cîtă vreme celei religioase i se acorda mai puțină atenție. Castelele se împodobesc acum cu fresce, în care goticul tradițional cedează locul influențelor Renașterii, atît repertoriul tematic cît și viziunea stilistică dobîndind o orientare nouă.

Putem deduce aspectul decorativ al acelor picturi din analiza celor care acoperă încă bolțile bisericii din Daia⁶ sau din examinarea plafoanelor pictate ale bisericilor din Goganvarolea⁷ și Adămuș⁸.

Unele știri despre felul în care erau decorate sălile de recepție ale castelelor le aflăm, cu referire la cetatea Făgărașului, din scrierea lui Giorgio Tomasi Veneto «protonotario apostolico et segretario del Principe Sigismonde Battori⁹».

Cu deosebire regretabilă este pierderea operelor pictorului român Toma Turbulea, despre care trebuie să credem că era un artist de reală valoare, de vreme ce îl aflăm la curtea din Cracovia ca «pictor regius»¹⁰.

din bisericile secuiești, în primul rînd pe cele de la Ghelinta și Dirjui.

⁶ BALOGH JOLÁN, *Az erdely renaissance*, Cluj, 1943, p. 117—118; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 772—773. Aceste picturi sînt datate către 1525.

⁷ BALOGH J., *op. cit.*, p. 55, 118—119, 298—299; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 775. Tavanul se află la Muzeul Național din Budapesta. Picturile au fost executate în primul sfert al secolului al XVI-lea.

⁸ BALOGH J., *op. cit.*, p. 119—120, 297—298, fig. 200—204. Acest tavan se află la Muzeul de istorie din Budapesta. Picturile au fost executate în 1526 și restaurate în 1694.

⁹ *Delle guerre et rivolgimenti del regno d'Ungharia, e della Transilvania, con successi d'altre parti, seguiti sotto l'imperio di Rodolfo, e Matthia Cesari; sino alla creatione in imperatore di Ferdinando II, Arciduco d'Austria* Di Monsignor Giorgio Tomasi Veneto, Protonotario Apostolico, et Segretario del Principe Sigismondo Battori, in Venetia, 1621. Autorul vorbește despre o compoziție cu Mucius Scaevola, despre un fenix, despre un luptător antic etc. (cf. ANDREI VERESS, *Frescele cetății Făgărașului*, în B.C.M.I., XIX, 1926, fasc. 48, p. 75). Este posibil ca parte din aceste fresce să se conserve sub tencuielile de mai tîrziu.

¹⁰ Prin diploma din 1579, Toma Turbulea a fost înnobitat fiind totodată împrumutat cu o casă la Alba Iulia, în strada Cărmidarilor, și cu o vie la Inuri (Borpatok) (*Századok*, an. 1880, p. 834).

Fusese adus cu sine de fostul voievod al Transilvaniei, Ștefan Bathory, o dată cu înălțarea sa pe tronul Poloniei.

Despre activitatea pictorilor de casă ai lui Mihai Viteazul — Mina și Nicolae Cretanul¹ — iarăși nu știm mare lucru, dar fără îndoială că rolul lor nu fusese numai acela de a împodobi numeroasele ctitorii domnești² din scurta vreme a stăpînirii sale transilvănene. Misiunea lor era în

În general capitolul picturii murale laice din istoria artei transilvănene în epoca feudală este încă nescris, puținătatea vestigiilor interzicînd, deocamdată, concluziile și sintezele⁴.

Recent, o împrejurare norocită a dat la iveală un important ansamblu de pictură murală laică, într-o veche prăvălie din Sibiu. În aprilie 1957, cu ocazia unor lucrări de întreținere, în localul din Piața Mică nr. 22⁵,

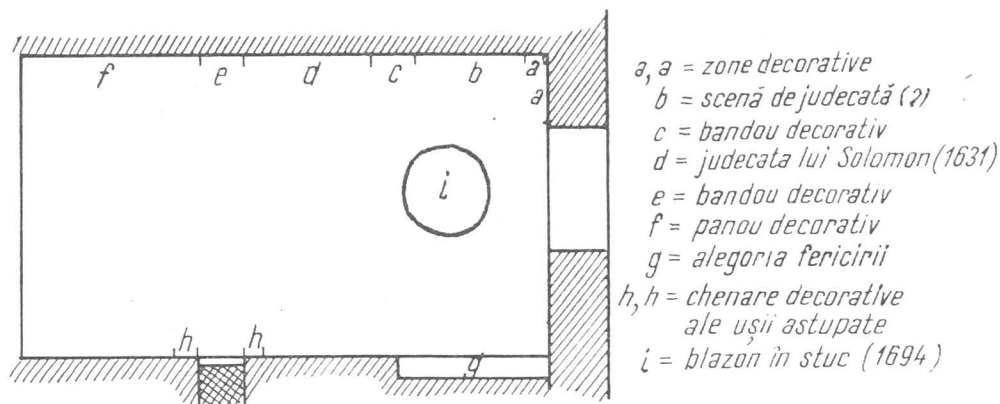


Fig. 1. — Sibiu. Prăvălia cu picturi murale. Schiță de plan.

primul rînd de a fixa în imagini aspecte de la curtea domnească, scene de bătălie, file din zbuciumata istorie a acelor ani, după modelul artiștilor de curte de la Viena imperială și din atîtea alte părți.

Nu s-a păstrat nici pictura pe care, în anii arestului său, mitropolitul Iorest a executat-o în castelul din Ierunt, în anul 1638, în zilele de domnie a lui Gheorghe Rakoczy I³.

¹ Cei doi sint pomeniți în numeroase documente ale timpului. Între altele, se cuvine amintit că pictorul Mina a fost trimis la Veneția să aducă vopsele (cf. Șt. Meteș, *Din istoria artei religioase romîne*, I, Cluj, 1929, p. 113).

² Prin grija luminatului domn s-au construit bisericile din Ocna Sibiu, Lujerdiu (r. Gherla), Alba Iulia, Făgăraș (aceasta din urmă distrusă în 1617). S-a reparat biserica mănăstirii Rîmeș și s-a zugrăvit o încăpere în școala veche din Tg. Mureș, transformată în paraclis domnesc. În legătură cu activitatea ca pictori de curte a celor doi artiști este demn de menționat faptul că în 1599, la cererea lui Malaspina, legatul papei pe lângă Mihai Viteazul, Nicolae din Creta a pictat capul tăiat al cardinalului Andrei Bathory, cel învins la Șelimbăr. Portretul a fost trimis papei (cf. WOLFGANG BETHLEN, *Historia de rebus Transylvanicis*, IV, Sibiu, 1785, p. 467).

au fost descoperite mai multe compoziții figurative și zone decorate, una dintre imagini fiind datată 1631.

Urmărind desfășurarea acestor picturi (a se vedea schița), atenția este, în primul rînd, reținută de compozițiile figurative, în număr de trei (două pe peretele din dreapta, una în nișa peretelui din stînga):

1. *Scenă de judecată*. Cadrul reprezintă piața unui oraș. Edificiile care delimitează

³ SILVIU DRAGOMIR, *Fragmente din cronica sirbească a lui Gheorghe Brancovici*, în *Anuarul Institutului de istorie națională*, II, Cluj, 1923, p. 69 și îndreptarea numelui Iorest în Dositei, în Șt. METEȘ, *op. cit.*, p. 114.

⁴ Resturi de pictură murală laică se mai păstrează în sala dietei a castelului din Hunedoara (datînd în secolul al XVII-lea), de asemenea la castelul Șoimuș. Sint însă simple fragmente care nu îngăduie reconstituiri și judecăți de valoare rigurose întemeiate.

⁵ Este vorba despre o prăvălie situată în aripa dreaptă a clădirii, pe colț. Localul prăvăliei, de plan dreptunghiular, este împărțit în două printr-o arcadă transversală. Vestibulul, boltit în muchii, face parte din vechiul portic de la parterul fațadei. În camera din fund, boltită în semicilindru, au fost găsite picturile la care ne referim în prezentul articol.

piața sînt eteroclite ca inspirație, palatele de tip Renaștere amestecîndu-se cu construcții cu cupole, cu aspect oriental, și cu turnuri cu acoperișuri ascuțite, amintind arhitectura burgurilor germane.

În primul plan, dreapta, sînt trei bărbați bărboși, în costume de burghezi. Unul

pe un fundal de draperie roșu pompeian, un personaj încoronat stă pe tron, păzit de trei ostași (costume romane, sulite, scuturi, dar și iatagane!). În fața regelui, o femeie îngenunchiată, avînd înaintea ei un copil (întreaga zonă e deteriorată). În dreapta (în parte șters) se distinge un grup de



Fig. 2. — Sibiu. Prăvălia pictată. Scenă de judecată («Judecata lui Solomon?»), detaliu.

dintre ei citește dintr-o carte cu scoarțe roșii. În partea stîngă — deteriorată — se mai disting resturile unui grup de ostași cu sulite și halebarde. În centrul pieței, în fund, o spînzurătoare cu spînzurat, lîngă care, spre stînga, se află o masă la care stau trei personaje. Desenul este în brun, în roșcat și în sienna arsă. Clădirile din fundal sînt doar desenate pe un fond roz, în timp ce clădirile din față sînt colorate cu sienna palidă. De reținut impozanta arhitectură în stil Renaștere a edificiului din stînga.

2. *Scenă de judecată (Judecata lui Solomon?)*. În primul plan, în partea stîngă,

personaje feminine care se conturează pe fondul mai închis al unui edificiu cu o arhitectură fantezistă ce poartă pe fronton data 1631. În fundal, un peisaj de oraș cu un amestec bizar de edificii (o poartă medievală cu metereze pentru arme de foc, un templu cu fronton, un edificiu cu cupolă, un minaret. În fața porții se mai distinge o figură de bătrîn).

Cromatică bogată: roșu pompeian, verde, albastru, gri, ocru, brun, sienna, roz.

3. *Scenă alegorică*. Pe fondul unui peisaj verde, cu dealuri, pomi și case (zonă deteriorată) se detașează silueta unduioasă

a unei femei. Este îmbrăcată într-un costum specific sfârșitului secolului al XVI-lea, rochie roșu carmin, cu guler înalt și evazat de dantelă (gen Maria Stuart), cu mâneci lungi despicate. Este coafată cu un fel de căciulă. Figura este prelungă, cu bărbie alungită, cu buza inferioară scurtă și lată —

Am numit această compoziție « alegoria fericirii » pornind de la inscripție: pescarul își caută fericirea în apă, vînătorul în aer, femeia ar putea fi chiar simbolul ei.

În afară de aceste scene sînt de semnalat frumoasele bandouri decorative cu motive florale și în special marele panou decorat



Fig. 3. — Sibiu. Prăvălia pictată. Chenar decorativ.

așadar un tip fizionomic foarte asemănător cu cel habsburgic.

În partea dreaptă, pe malul unui lac, este un pescar în costum de burghez cu pălărie înaltă. Lîngă figura pescarului se poate citi inscripția: « ich suchs i(m) <Wa>sser » — « eu o caut în apă ».

În fundal, un nobil care vînează cu șoimul (zonă deteriorată). Are pălărie mare cu un bogat panaș roz. Vînătorul a dat drumul șoimului care se repede asupra pradei.

de pe peretele din dreapta. În cîmpul central un cerb al cărui corp se desprinde dintr-un corn al abundenței (dacă nu cumva cochilia unui melc). În colțul din dreapta o pajură cu aripile desfăcute. Restul panoului este țesut din ramuri de flori și motive ornamentale liniare.

Restul încăperii nu prezintă urme de pictură, dar este probabil că sub tencuiele încă nedecupate se vor mai găsi și altele.

Pe boltă se află un blazon în stuc, datat cu cifre arabe în relief: 1694.

Desigur că problemele ridicate de aceste picturi — împrejurările în care au fost executate, cine a fost și în ce mediu artistic s-a format autorul lor, ce ecou au avut

draperiile sînt desenate cu atenție, perspectiva este urmărită cu grijă.

Aspectul fantezist, eteroclit al fundalurilor de arhitectură, ca și perspectiva « ca la carte » trădează o formație de atelier dintr-un centru receptiv la influențe dife-



Fig. 4. -- Sibiu. Prăvălia pictată. Panou decorativ, detaliu.

în viața artistică locală — sînt încă departe de a primi un răspuns.

Artistul se arată a fi fost îndeajuns de stăpîn pe mijloacele de exprimare și în același timp vădește, prin acest ansamblu, variate cunoștințe.

Modelajul figurilor, cu carnația roză, este convențional dar corect, formele fiind scoase din culoare, fără conture liniare,

rite, în orice caz apropiat marilor centre de artă ale Apusului.

Costume ca cele ale burghezilor din prima scenă de judecată — evocînd o întâmplare contemporană — întîlnim în ilustrația care înfățișează breasla literaților, din Gradualul literaților care se păstrează la biserica Sf. Havla din Praga — datată 1576¹.

¹ IAROSLAV PEŠINA, *Skupinový portret v českém renesančním malířství*, în *Umění*, 1954, nr. 4, p. 279.

O arhitectură la fel de fantezistă, cu efecte similare de perspectivă, se regăsește în proiectele din 1533 pentru decorarea capelei Sf. Sigismund a catedralei Sf. Vit din Praga,¹ proiecte datorate unui meșter din Augsburg¹. Ca ipoteză de lucru, este probabil că autorul picturilor de care ne ocupăm s-a format într-unul din orașele germane — Nürnberg, Augsburg, Magdeburg — în care influențele Renașterii italiene se altoiau pe fondul unor puternice tradiții gotice dobîndind un caracter de eclectism specific.

Programul iconografic al acestor picturi, în care două compoziții sînt consacrate

unor scene de judecată și una unei alegorii, este un indiciu că localul era sediul unui notar sau locul de adunare a reprezentanților puterii judecătorești din Sibiu.

Înainte de a se trage concluzii asupra acestor picturi, a căror importanță nu mai trebuie subliniată, este necesară, desigur, curățirea integrală și restaurarea lor².

Se va restitui astfel artei transilvănene un monument valoros de pictură murală laică din secolul al XVII-lea, singurul cunoscut pînă în prezent.

VASILE DRĂGUȚ

DATE ȘI DOCUMENTE PRIVITOARE LA PICTORUL ȘTEFAN ȘOLDĂNESCU

Există încă, în trecutul artei românești, figuri de artiști destul de puțin studiate, unele din ele foarte interesante de cunoscut. Așa este, de pildă, figura pictorului Ștefan Șoldănescu (1863—1899), care, din puținele lucrări rămase în colecțiile accesibile, oferă criticului obiectiv material pentru reflecții amare asupra felului cum s-au irosit la noi, în trecut, unele talente. Ceea ce vedem de el în muzee, la Iași sau Fălticeni, este în stare să contureze un profil foarte promițător, neîncălegat însă pe deplin pînă la sfîrșitul prematur al vieții și carierei artistului.

Născut la 1863, în orașul Fălticeni, într-o casă ce există și astăzi, pe strada Ion Creangă, fosta «uliță a Rădășenilor», Ștefan Șoldănescu era fiul preotului Vasile Șoldănescu și al Mariei, părinți a nouă copii, doi băieți și șapte fete.

După absolvirea cursului primar (la școala nr. 1 din Fălticeni), Ștefan Șoldănescu și-a continuat perioada de învățămînt la gimnaziul din localitate, unde a fost coleg cu scriitorul Artur Gorovei, folcloristul, care i-a devenit bun prieten mai

tîrziu — sursă a cîtorva informații cu privire la pictor, publicate în 1929 în *Adevărul literar și artistic* (24 februarie). Din amintirile lui Gorovei reiese că, încă de la înscrierea sa în prima clasă a gimnaziului, Ștefan Șoldănescu minunase pe toți profesorii prin talentul său la desen. «Desenele lui se deosebeau de cele ale noastre — scrie Gorovei. El făcea flori, păsări, chiar și chipuri de om, care păreau lucrări de artă față de mizgăliturile noastre copilărești». Gimnaziul n-avea însă un profesor de desen specialist, așa-zisele «dexterități» fiind «predate» de cîte unul dintre profesorii titulari ai celorlalte catedre, fără de nici o pregătire artistică. Nici materiale elementare pentru desen nu existau, și nici posibilități locale de a le procura, pentru că orașul Fălticeni nu avea, prin anii 1876—1879, cînd învăța Șoldănescu, nici o librărie, iar creioanele — «plaivaze» de timplar — se cumpărau, ca și hîrtia improprie desenului, de la băcănie. Cînd titularul de științe naturale, suplinitor de desen, a pus pentru prima dată la dispoziția gimnaziștilor din Fălticeni creioane, tablă și hîrtie specială de desen, comandată la

¹ IAROSLAV PEŠINA, *Renesanční malířství výtvarná Kaple sv. Zikmunda v chrámu sv. Víta v Praze*, în *Umění*, 1954, nr. 3, p. 240.

² În general structura suportului este bună, cu excepția zonei panoului f, în partea stîngă, unde igrasia este mai accentuată. Executată în tehnica frescă, pictura pare a fi fost vernisată cu o soluție de ceară sau rășină. Așa cum propusese încă de la 9 mai 1957 (cu nr. 866) Herbert Hoff-

mann, muzeograf principal la Muzeul Brukenthal, sînt necesare următoarele măsuri: curățirea completă a picturilor, fixarea lor, întregirea cu culori neutre a zonelor șterse, efectuarea unor sondaje în toate încăperile de la parterul clădirii. Încăperea să fie declarată monument de artă și dată în custodia Muzeului Brukenthal care ar putea organiza aici un interesant punct muzeistic.

București, a fost un adevărat eveniment. Cît privește metoda de învățămînt, elevii copiau ilustrațiile din reviste. Reproducerea și mărirea pozelor era imposibilă însă numai cu creionul. Unii elevi foloseau zațul de cafea pentru umbre, rehosate de ceară ca

unea dintre surorile sale, rămasă văduvă cu trei copii. Student sîrguincios, Ștefan Șoldănescu a fost în special elevul lui Emanoil Panaiteanu-Bardasare, discipolul și nepotul bătrînului Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, care-și făcuse, ca și acesta

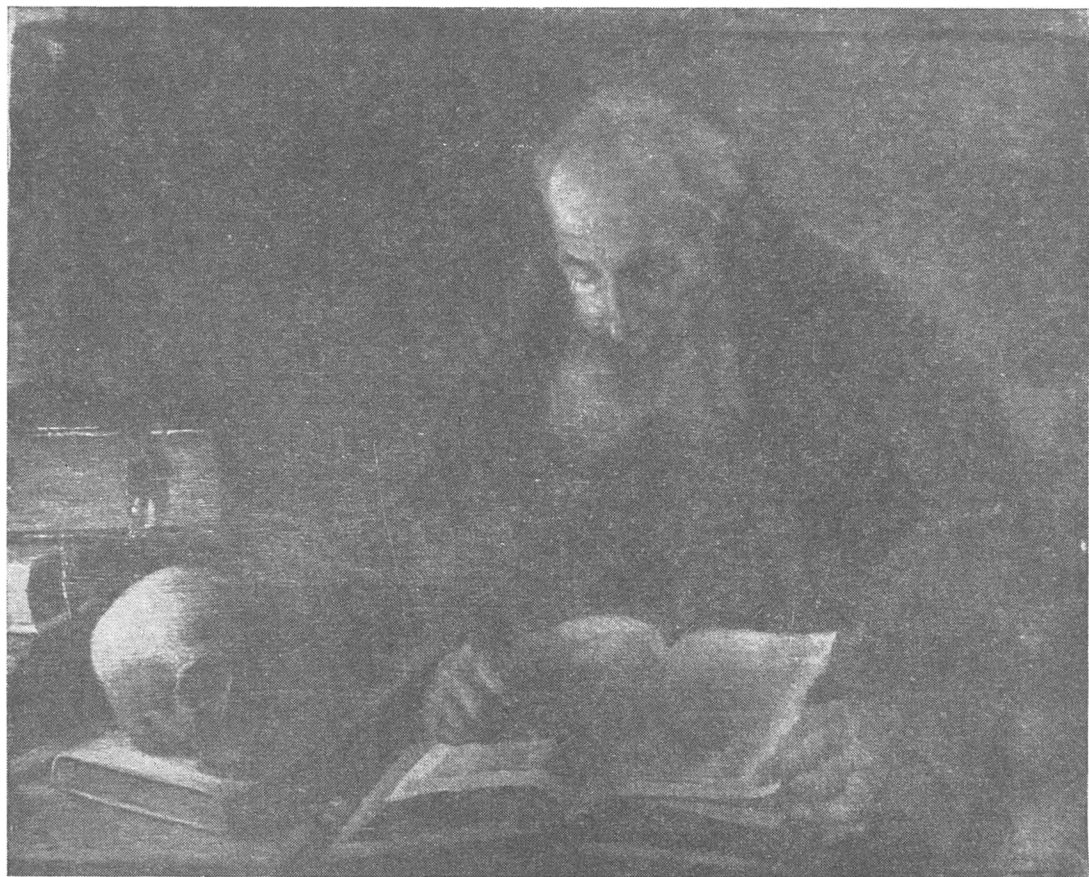


Fig. 1. — ȘTEFAN ȘOLDĂNESCU: *Faust*. (Foto N. Ionescu).

(Muzeul de Artă, Iași)

să le dea consistență, și zeama diluată de cafea pentru demitente și fond. În aceste condiții vitrege, Șoldănescu era totuși un exemplu de activitate, iar desenele lui au figurat în expozițiile de fine de an, chiar și după părăsirea gimnaziului, în 1879, cînd, lucru curios, deși se înscrie la școala de arte din Iași, nu figurează în listele școlii secundare din Fălticeni ca absolvent.

La studii superioare de artă, Șoldănescu a fost trimis ca « bursier al județului », prin stăruința unor localnici notabili, printre care V. Lovinescu, tatăl criticului Eugen Lovinescu. Bursa consta în 60 de lei lunar, sumă destul de mare pe atunci, care putea întreține un student, dovadă faptul că pictorul trimite din ei o parte

din urmă, studiile la München. Profesor de desen în același timp și la Liceul Național din Iași, unde învăța Artur Gorovei, Emanoil P. Bardasare era considerat ca unul dintre cei care « nu contau în preocupările » elevilor. La Belle-Arte însă, cu toată formula lui academică, Em. P. Bardasare avea mulți discipoli. Șoldănescu era printre ei. Socotit « un talent neobișnuit », care « stîrnea entuziasmul » — cum scrie același Gorovei — el obține la absolvirea Școlii de Belle-Arte, în 1884, următorul certificat: « se atestă că dl. Șt. Șoldănescu, înscris între elevii Școlii de belle-arte din Iași conform petițiunii înregistrată la nr. 118 din 5 oct. 1879, a urmat regulat la toate cursurile teoretice și practice

cu multă sîrghuință, a făcut frumoase progrese și s-a purtat foarte bine, pentru care, la finele anului 1882—1883, în urma examenului și a concursurilor ce a depus, a fost compensat de Consiliul Academiei de belle-arte cu medalia de bronz cl. III și a II-a, pentru studii după natură, capete și figuri în desen.

«Iară la finele anului școlar 1883—1884 a obținut medalia de argint cl. II-a pentru studii în culori deprinse după natură; idem, medalia de bronz cl. I-a pentru concursul de cap de expresie în pictură și medalia de argint cl. I-a pentru concursul de compozițiuni în pictură.

«Drept care i s-a eliberat prezentul certificat spre s-i servi ca act de absolvire a studiilor sus-zisei școli.

Director (ss) G(heorghe) Panaiteanu »¹

În timpul studiilor, Șoldănescu își petrecea vacanțele, și unele scurte răstimpuri dintre ele, în orașul natal, unde își improvizase un atelier într-o magazie a casei părintești, pictînd acolo și unele tablouri, cum sînt cele trei portrete ale membrilor familiei Ciurea din 1884, executate toate pentru suma de lei 100², sau ca seria aflată în muzeul local, din aceeași epocă.

În ultimul an de studii, pictorul a fost constrîns, de nevoile materiale crescînde, să se angajeze ca pedagog la Liceul Național din Iași, unde devine — imediat după absolvirea Belle-Artelor — profesor de desen și caligrafie admis prin examen. Funcționează aici de la 19 septembrie 1885 pînă în august 1899, avînd de luptat cu disprețul celorlalți profesori și al oficialităților față de obiectul acesta de studii, neglijat de majoritatea elevilor. Întransigent și făcînd operă de pionierat pentru recunoașterea dreptului de cetate al artelor printre materiile de învățămînt, Șoldănescu a avut conflicte cu ministrul Gh. Mîrzescu, pe al cărui fiu, Gh. Gh. Mîrzescu — mai tîrziu el însuși ministru, — care nu da nici o atenție desenului, l-a lăsat corijent; este în această mică dar semnificativă întîmplare o dovadă a hotărîrii cvasi-eroice luate de Șoldănescu, care-și ridică în cap «înalta societate» și autoritatea școlară, pentru a reda prestigiul meritat studiului artei. Excelent profesor și pedagog, Șoldănescu a lăsat o neștearsă amintire elevilor. Profesorul Vasile Ciurea, fondatorul muzeului

din Fălticeni, «îi păstrează o veșnică recunoștință». Marele istoric Nicolae Iorga, fost elev al Liceului Național din Iași, scrie în memoriile sale³: «Ce splendid era profesorul de desen Șoldănescu, un pictor adevărat, care ni se înfățișa ca un sfătuitor mai în vîrstă! Moartea timpurie a împiedicat dezvoltarea talentului său, foarte real». Întîlnindu-se din nou cu fostul său profesor de desen, în 1894, la München, Iorga va apela la el pentru cele două desene din fruntea primului volum de *Acte și fragmente cu privire la istoria Romînilor*, reprezentînd doi voievozi romîni din secolul al XVII-lea unul în costum de casă, celălalt în mantie îmblănită și cu căciulă înaltă.

Nu este singura ocazie în care Șoldănescu va accepta să-și exercite talentul ca ilustrator de carte. Ultimele ediții apărute din *Metoda nouă de scriere și citire pentru uzul clasei I primară*, de Ion Creangă, are douăsprezece ilustrații în text semnate de Ștefan Șoldănescu. În legătură cu geneza acestei colaborări ne-a rămas o mărturie — a tipografului Ioan S. Ionescu⁴ care scria: «Într-o primăvară, asociații de la «Metoda Nouă», și eu ca tipograf, ne intrunisem la fostul institutor Răceanu să ne sfătuiam cum s-ar putea mai bine introduce în abecedar figuri cu subiectele cele mai de folos pentru copii începători. A fost invitat și pictorul S. . . . acolo». Acea primăvară trebuie situată de bună seamă înainte de 1889, anul cînd moare Ion Creangă. Ea poate fi mai curînd fixată imediat după absolvirea de către Ștefan Șoldănescu a Școlii de Belle-Arte, pe vremea cînd era profesor la Liceul Național. Și continuă tipograful: «Din diferite explicări date, pictorul a schițat la moment vreo opt figuri, cu subiecte atît de interesante și frumoase, încît Creangă l-a sărutat».

Preotul Furnică, un cunoscut colecționar de documente, crede a ști că a existat și mai există chiar, un portret al lui Ion Creangă făcut de Ștefan Șoldănescu.

În schițarea pozelor pentru abecedar, Ștefan Șoldănescu ne dă un exemplu de adîncă onestitate profesională. Poza care reprezintă un car cu boi este semnată Șt. Șold. «după C. Stahi». Nu este vorba de vreo operă extraordinară, de o compoziție prea originală, nu e o imagine specifică lui Stahi, și totuși, Șoldănescu se simte obligat să dea ceea ce i se cuvine autorului

din Fălticeni.

³ O viață de om așa cum a fost, vol. I, Buc., 1934.

⁴ IOAN S. IONESCU, *Povești, anecdote etc.*, Iași, 1905.

¹ Certificatul eliberat sub nr. 52 din 26 aprilie 1889 se păstrează la muzeul orașului Fălticeni, printre alte documente.

² Aflate în posesia profesorului Vasile Ciurea,

imaginii pe care o interpretează reproducînd-o.

În timpul acela nici un absolvent al Școlii de Belle-Arte din Iași nu-și considera pregătirea desăvîrșită fără o trecere pe la München. Așa făcuseră mai toți înaintașii lui, așa făcuse și Gh. Panaiteanu-Bardasare, fondatorul școlii de arte frumoase de la Iași și profesorul lui Șoldănescu. Nu este deci de mirare că Șoldănescu este stăpînit și el de gîndul plecării, deși avea acum la Iași o situație convenabilă. Cu salariul de la Liceul Național și cu ce cîștiga din portretele pe care continua să le execute, Șoldănescu era deasupra nevoilor. Este primit în cele mai alese cercuri ieșene și se încadrare în viața culturală ieșeană. Agreabil ca înfățișare, cu voce frumoasă, cu o rezistență fizică de invidiat, Ștefan Șoldănescu era cum nu se poate mai potrivit pentru viața de boemă pe care o ducea pe atunci tineretul Iașului. Dar el nu acceptă să se dea leneviei și, imediat ce i se oferă ocazia, adică după șapte ani de la absolvirea școlii, se prezintă la examen și obține o bursă pentru München.

Asupra studiilor de la München avem prea puține informații. Despre acestea ne vorbesc doar certificatele care se găsesc în original la muzeul din Fălticeni.

Iată certificatul eliberat de:

Academia Regală Bavareză de Arte Frumoase München, la finele anului școlar 1893—94.

Domnului Student Ștefan Șoldănescu,

Avem plăcerea să vă atestăm că Colegiul apreciind studiile Dvs. de pictură, v-a dat mențiunea cu **CU DISTINCȚIE**.

Director

ss/L.Lötzting

L.N. 397 N.D. MAT. 910, Secretar ss/Weber

Aici, la München, a executat Șoldănescu cea mai mare parte dintre lucrările sale. Din puținele tablouri rămase de la el, majoritatea sînt datate München. Artur Gorovei crede chiar că acolo la München trebuie să fi rămas tablourile lui cele mai valoroase, unele vîndute, altele dăruite prietenilor sau lăsate școlii.

Ștefan Șoldănescu va păstra Münchenu-lui o frumoasă amintire tot restul scurtei lui vieți și, după terminarea cursurilor, se va reîntoarce acolo ori de cîte ori va avea prilejul. Într-o scrisoare datată 14 decembrie 1896 din Napoli, el scrie unui

nepot din țară, lăudînd frumusețile Italiei și mărturisind: « aș sta aci o viață întreagă, dacă aș putea », dar termină scrisoarea anunțîndu-și familia că merge la Roma și « apoi la München » pentru că, încheie el scrisoarea, « vreau să lucrez ceva și e imposibil în Italia în orice privință pentru mine ».

În anul întoarcerii, îl găsim expunînd alături de Constantin Jiquidi, Sava Henția, I. Poenaru și alții, la « Expoziția cooperatorilor romîni »: lucrările sale sînt « O napolitană torcînd », « Doi bătrîni » și « Nud de fecioară », admirabil primite de critica timpului¹.

De asemenea expune cîteva lucrări la « Expoziția artiștilor în viață » din acel an și obține o medalie cl. a II-a.

Pentru Școala de arte frumoase din Iași evenimentul cel mai important al anului 1894 este ieșirea la pensie a profesorului Em. Panaiteanu-Bardasare și prezentarea lui Șoldănescu la concursul publicat. În legătură cu acest concurs se fac de obicei asupra lui Șoldănescu unele mențiuni puțin măgulitoare pentru memoria lui, cum sînt cele din monografia închinată pictorului G. Popovici² unde citim: « Pictorul Șoldănescu este acel care, în 1894, a obținut prin diferite urzeli, fiind protejatul conservatorilor ieșeni, catedra la care a candidat și Luchian » . . . etc.

De aici s-ar deduce că Șoldănescu, fără acele urzeli, nu ar fi putut obține catedra.

Biografia lui Șt. Luchian³ susțin că marele pictor s-a retras în 1894 de la examen pentru că vedea că rezultatul este dinainte hotărît în favoarea unui protejat al conservatorilor ieșeni.

Dacă se limitează la aceste informații, cititorul care ignora existența unui pictor cu numele de Șoldănescu, fie că păstrează despre el impresia negativă că a fost un simplu acolit politic al conservatorilor, uzurpator al catedrei la care avea dreptul marele pictor Ștefan Luchian, și că a manevrat împotriva pictorului Gh. Popovici, atunci cînd acesta a fost la strîmtoare, fie că elimină cu totul amintirea personajului acestuia fără nici un alt rol, chipurile, în cultura romînească. Reconstituind însă exact cele ce s-au petrecut la 1894 și încercînd să repunem faptele în conjunctura lor de atunci, situația apare cu totul altfel.

La data examenului, Ștefan Șoldănescu era în vîrstă de 30 de ani. Ștefan Luchian avea numai 26 de ani. Îi despărțeau deci

¹ Revista *Doina*, An. II, 1894, nr. 1—2.

² C. AGAFIȚEI și P. COMARNESCU, *Pictorul*

Gh. Popovici, Buc., 1956.

³ P. COMARNESCU, *Luchian*, Buc., 1957.

pe cei doi concurenți patru ani de studiu și experiență.

Pe de-asupra, Ștefan Șoldănescu mai era și absolventul școlii la care se ivise vacanța catedrei și fusese elevul apreciat al profesorului demisionat, pe când Ștefan

din comisia examinatoare. Șt. Șoldănescu n-a ocupat catedra decât cinci ani. Când a lăsat-o liberă, succesorul lui a fost pictorul Gh. Popovici.

Catedra de pictură de la Școala de Belle-Arte din Iași este ocupată de Ștefan Șoldă-

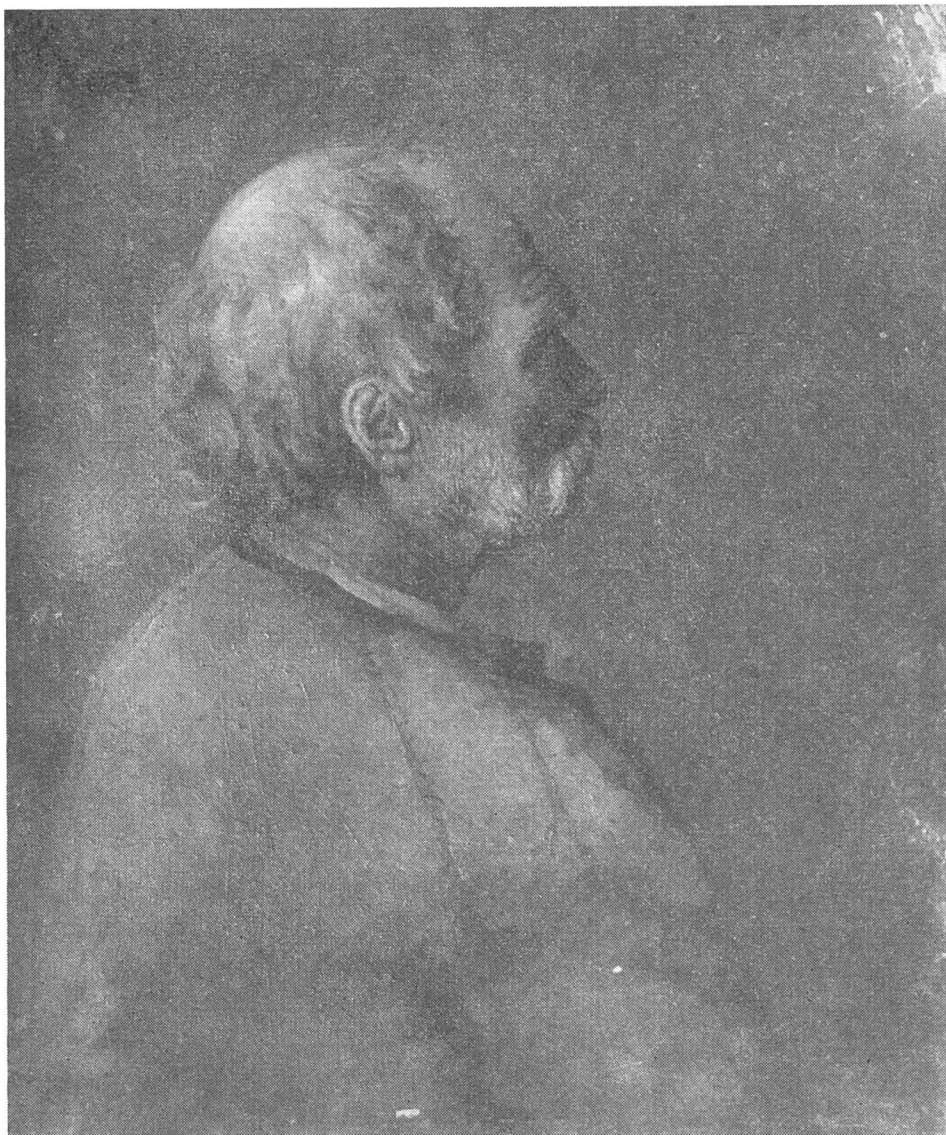


Fig. 2. — ȘTEFAN ȘOLDĂNESCU: Portret de bătrîn țaran. (Foto N. Ionescu).
(Muzeul de Artă, Iași).

Luchian, deși moldovean, absolvise școala la București, ceea ce reprezenta pentru regionalismul local o «capitis diminutio». În plus, Luchian nu era încă recunoscut ca o mare valoare și, ca atare, Ștefan Șoldănescu putea să-i fie socotit, pe motivele expuse mai sus, egal, sau chiar superior. Probabil că așa au văzut lucrurile Al. Odobescu, C. I. Stăncescu și ceilalți membri

nescu, la început, în mod provizoriu. Abia în anul 1899, cu câteva luni înainte de a muri, este declarat profesor definitiv. În tot acest interval, Șt. Șoldănescu continuă să ocupe și catedra de la Liceul Național. Profesorul Berescu, în vîrstă astăzi de 85 ani, care a funcționat la Liceul Național în același timp cu Șoldănescu, ne-a vorbit cu mult entuziasm despre calitățile

didactice ale fostului său coleg. De la Berescu deținem informația că, în acel timp, Șoldănescu a expus câteva tablouri la o expoziție din Bruxelles, unde obține și o mențiune.

torit, vizitînd Italia și Franța și făcînd apoi un lung popas la München. Am amintit de scrisoarea prin care își anunță familia că de la Roma se va duce la München, pentru că acolo poate mai bine să lucreze.



Fig. 3. ȘTEFAN ȘOLDĂNESCU; *Portret de bătrînă (Bunica)*. (Foto N. Ionescu).
(Muzeul de Artă, Iași).

Cei cinci ani cît a funcționat pictorul Șt. Șoldănescu la catedra de pictură de la Școala de Belle-Arte din Iași au trecut fără evenimente importante în viața sa. După ce gustase din viața atît de propice creației artistice, cum era cea de la München, cancanurile și meschinăriile de tot felul din Iașul burgheziei nu i-au fost un bun îndemn la muncă și creație. Un an întreg a călă-

Ștefan Șoldănescu a murit la 22 octombrie 1899, în vîrstă de numai 36 ani. Și totuși amintirea lui a rămas. După 25 de ani, Rudolf Șuțu, în lucrarea lui *Iașii de odinioară*, poate scrie: « Cine n-a cunoscut pe Ștefan Șoldănescu, pictor și profesor la Liceul Național și Belle-Arte! În urma unui strălucit concurs reușește distins la catedra de pictură de la școala de Belle-

Arte, rămasă vacantă prin retragerea la pensie a directorului Gh. Panaiteanu, înființatorul școalei. Figură simpatică, caracter amabil și îndatoritor, Șoldănescu era foarte iubit de toți ieșenii »¹.

nească, semnată de H. Blazian ², am reținut acest citat: « Dintre ceilalți contemporani ai lui Grigorescu s-au remarcat și au avut epoca lor de succes: Mirea, Vermont; Bardasare, Verussi, Șoldănescu etc. ». Cu



Fig. 4. — ȘTEFAN ȘOLDĂNESCU: Un băiat italian. (Foto N. Ionescu).

(Muzeul de Artă, Iași).

Cinci ani mai târziu, în 1927, are loc la Ateneul Român o expoziție retrospectivă la care este expus și « un cap de bătrîn » de Șt. Șoldănescu, cel aflat și azi în Pinacoteca din Iași. Dintr-o privire generală intitulată *Un veac de artă romî-*

toată lipsa de selectivitate a criticului, care îngrămădește aici talente atât de diverse, este o mărturie că, atunci cînd privim în ansamblu producția artistică a timpului său, Ștefan Șoldănescu se impune totuși atenției și este remarcat între contemporani.

¹ Iași, Tip. Lumina Moldovei, 1923, p. 101.

² *Adevărul literar și artistic*, Buc., 1927.

Arta lui, de un realism netăgăduit, impresionează și place. Șoldănescu nu e înnoitor, dar este unul din cei ce continuă cu cinste tradiția realistă a picturii românești din secolul al XIX-lea. Un pictor se apreciază după opera sa. Acesta este criteriul care îi fixează locul în seria celor care, ca și dînsul, și-au consacrat viața picturii. Or, din acest punct de vedere pictorul Ștefan Șoldănescu a avut o soartă potrivnică în foarte scurta sa viață, a lucrat puțin, și chiar din ceea ce a rămas de pe urma lui s-a pierdut cea mai mare parte a lucrărilor. Am putut vedea în total 18 opere pictate de el. Între cele cîteva tablouri rămase, se văd și preocupări pentru peisaj, fie înțeles drept cadru pentru figura umană, fie ca subiect autonom. Ștefan Șoldănescu rămîne totuși un bun și adevărat portretist, așa cum a fost și profesorul său Em. Bardasare.

Poseda foarte bine arta desenului, construind solid; și avea acel dar de a surprinde și de a reda, prin mijloacele picturii, expresivitatea figurilor reprezentate. Nu știm ce ar fi făcut dacă trăia și el în perioada cînd s-au pus bazele picturii noastre contemporane, așa cum au avut norocul să trăiască unii din cei de o vîrstă cu el. Scurta sa viață aparține exclusiv secolului al XIX-lea și opera lui de asemenea.

Dintre urmașii lui Șoldănescu numai unul i-a urmat calea. Acesta a fost Aurel Băeșu, care a pictat pe șevaletul și cu pensulele rămase de la înaintașul său și a avut parte de o viață tot atît de scurtă ca și el. De la moartea lui Băeșu, sculele moștenite de la Ștefan Șoldănescu au luat loc în muzeul de la Fălticeni.

MIRCEA V. PIENESCU



RECENZII

HERBERT KÜHN

Die Felsbilder Europas,

Stuttgart, W. Kohlhammer, ed. 2, 1957, 323 p. + 144 fig. în text și 116 pl.

Die *Felsbilder Europas*, cartea profesorului Herbert Kühn de la Universitatea din Mainz, director al anuarului de artă preistorică și etnografică *IPEK (Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst)*, este ultima din seria lucrărilor sale despre arta primitivă, din care cele mai importante sînt: *Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Das Paläolithikum* (1929), *Die Vorgeschichtliche Kunst Deutschlands* (1936), *Die Kunst Alteuropas* (1954), *Das Erwachen der Menschheit* (1954) și *Der Aufstieg der Menschheit* (1955), ultimele două echivalînd cu niște adevărate manuale de istoria descoperirilor arheologice și paleoantropologice.

Die Felsbilder Europas studiază manifestările de artă parietală (rupestră) preistorică, atît din punctul de vedere al stilului artistic, cît și sub raport genetic. Vastul domeniu al artei parietale este împărțit în trei mari grupe: arta perioadei glaciare (60 000—10 000 î.e.n.), arta parietală dintre mileniul al 10-lea și cel de-al 2-lea î.e.n. și arta ultimelor două milenii dinaintea erei noastre. Volumul, care se încheie cu un capitol asupra «sensului și însemnătății artei parietale», cuprinde adaosuri importante, ca lista completă a manifestărilor de artă rupestră din Europa, întocmită pe regiuni și pe grupe cronologice și stilistice, dîndu-se pentru fiecare din ele și harta descoperirilor, în afară de o bogată ilustrație (uneori chiar desene executate la fața locului de autorul volumului).

Dacă pe lîngă arta paleolitică din Spania și Franța, tratată în primul capitol, sau

arta neolitică din răsăritul Spaniei și din Scandinavia, tratată în al doilea, ori arta parietală tîrzie, din neolitic și din epoca bronzului, pentru care al treilea capitol aduce materiale din Peninsula Iberică, Italia, Franța, Irlanda, Germania, Scandinavia și U.R.S.S., ar fi fost cunoscut autorului și exemplele aflate în R. P. Romîna și R. P. Bulgaria, lucrarea ar fi putut fi considerată completă.

În concepția lui H. Kühn, cei doi poli ai artei preistorice sînt *reprezentarea naturii* (lucrarea folosește termenul «Naturalismus», care în romînește nu poate fi redat prin «naturalism» — cu alt înțeles, specializat — ci mai curînd prin «naturism») și *stilizarea* (termen prin care se înțelege mai curînd «schematizare», adică reducere la schemă, și nu simpla linie stilistică), autorul legînd naturismul temelor artei rupestre de stadiul economic al vînațoarei și culesului (în paleolitic și mesolitic), aceste activități dezvoltînd simțul observației realiste și cerînd reprezentări ale animalelor sălbatice ori plantelor, cît mai asemănătoare, în vreme ce «stilizarea» este legată de un anume mod de a gîndi, mai propriu stadiului economic al începuturilor agriculturii. Fiind cea mai veche artă a omenirii, arta parietală, împărțită pe grupe regionale reprezentînd populațiile ce și-au gravat ori pictat pe stîncă gîndurile și dorințele, este firesc să reprezinte într-o măsură ansamblul preocupărilor practice, gîndurilor și reprezentărilor despre lume a oamenilor care au produs-o. Dar faptul că ea se găsește de cele mai multe ori în peșteri, nu trebuie

să ducă neapărat la explicarea ei prin originea magico-religioasă pe care Kühn o presupune artei în genere: ansamblul vieții societății în mijlocul căreia trăiește omul ce o produce cuprindea, printre alte activități, și pe cea magică, iar ritualurile magiei se practicau, în epoca glaciară, în chiar peșterile pe pereții cărora apar picturile studiate azi, ceea ce nu înseamnă, cum vrea Kühn, că arta derivă din religie, ci că arta, ca și magia și religia, sînt condiționate de viața oamenilor în societate.

Mai interesante decît ipotezele sale idealiste asupra nașterii artei sînt însă în cartea lui H. Kühn distincțiile operate de el între treptele de dezvoltare ale artei paleolitice. În prima fază, în perioada aurignaciană, figurile au numai contur, deci e vorba de o specie a graficii, de un desen liniar, de efegii gravate. În a doua fază, în magdalenian, conturul își pierde însemnătatea, imaginile fiind realizate prin culoare (adică limitele maselor denotînd volumele obiectelor concrete țin loc de contur, ca și în văzul firesc, căci contururile *lineare* nu există în câmpul vizual, ele fiind o convenție). La sfîrșitul epocii glaciare, în magdalenianul tîrziu, se constată o revenire la linear, la preponderența conturului. Însemnătatea precizării stilului este pentru istoria artei primitive netăgăduită, atît pentru cronologizarea monumentelor de artă rupestră, cît și pentru studiul diversificării « școlilor artistice » — termenul e folosit de H. Kühn — contemporane între ele, dar manifestînd, unele, predilecție pentru contur (stil grafic), altele, predilecție pentru masele de culoare reprezentînd volume (stil plastic, sau pictural, acolo unde intervin umbrele și luminile). În manifestările artistice cele mai vechi, în aurignacianul mijlociu, temele sînt luate din natură; e vorba în primul rînd de reprezentări de animale, văzute sub raportul siluetei lor celei mai frecvente și mai generale: din profil, avînd desenate numai două picioare, totul redat grafic, prin contur. La sfîrșitul aurignacianului începe să fie reprezentată și a doua pereche de picioare, în planul mai depărtat al desenului, și astfel apar începuturile perspectivei, o dată cu tendința spre plasticitate a volumelor (structura formei convexe și structura spațiului concav, în termeni actuali de istoria artei). În solutrean, tendința de modelare a imaginii prin umbre și lumini ajunge culminantă, iar în magdalenianul mijlociu, nu numai că imaginile realizate prin culoare prezintă modelarea volumelor și grija pentru umbre și

lumini, dar chiar și desenul este pictural. În peștera Altamira, sau la Lascaux, structura formeii vii în mișcare, momentanul și esențialul ei, suprafața însuflețită și arhitectura volumelor, se îmbină cu reprezentarea spațiului, plastică, a infinitului, cu redarea impresiei de mulțime, de masă, într-un chip pe care autorul îl apropie de formula stilistică a impresionismului modern (gravura pe os de la Teyjat, unde apare masa de reni contopiți).

Picturalității artei din epoca glaciară îi urmează un nou stil linear, în care problemele spațiului și luminii trec pe un plan secundar în favoarea precizării limitelor grafice ale figurilor, redată prin contururi fără ca în interiorul lor să fie lucrată masa volumului, adică fără plasticitate și fără perspectivă. După ce a străbătut toate treptele cuceririi unei viziuni exacte a realității (conturarea grafică a limitelor obiectului, modelarea plastică a masei lui statice în spațiu, redarea accidentelor produse de mișcare și de lumină, atingînd picturalul), arta se întoarce la schemă, la schiță, la grafie. Kühn infirmă vechea ipoteză a unei provincii artistice răsăritene deosebită de arta occidentului. Siberia și China demonstrează în sculpturile paleolitice, de pildă, aceleași tendințe ca Spania și Franța, Sicilia, sau sudul Italiei și Germania, deosebiri intervenind nu la statuete, la podoabe și bastoanele vrăjitorilor, care puteau migra o dată cu vînătorii, în deplasare după frecvența vînătorului, ci mai cu seamă la arta parietală, care nu putea migra. Dar și aici, în genere, se constată o unitate culturală, explicabilă prin primitivitatea economiei epocii glaciare și prin lipsa oricărei diferențieri sociale.

Păstrîndu-și multă vreme caracterul naturalist, tradițional pentru arta perioadei glaciare, arta epocii dintre anii 10 000 și 2 000 î.e.n. manifestă o tendință către eliminarea treptată a acestei tradiții. Peste desenele naturiste, în unele peșteri apar gravate desene schematice, stilizări aproape abstracte. În cele patru mari grupe de desene rupestre (Africa de Nord, răsăritul Spaniei, Scandinavia, U.R.S.S.), se recunoaște încă scopul inițial: cunoașterea și redarea naturii; abia arta neolitică și arta epocii bronzului vor deveni pentru prima dată cu totul aservite unui stil « imaginativ » (abstract). Evoluția de la forma sensorială la aceea imaginativă (abstractă) nu este peste tot egală, în sudul Europei stilizarea predominînd mai devreme decît în nord, fapt explicat de Kühn prin aceea că în sud trecerea de la vînătoare la agri-

cultură are loc la o epocă mai timpurie, schimbându-se mai devreme și felul de a gândi al oamenilor: agricultorul, legat de soare, vînt, ploaie, neputînd înțelege cauzele reale ale fenomenelor naturii, concepe ideea *supranaturalului*, de unde nevoia *înduplecării* forței superioare în favoarea omului (jertfele de recolte, ofrandele etc.) și a *simbolizării* prezenței acestei forțe sau a convențiilor sacre încheiate cu ea, prin semne abstracte. Nordul rămîne mai multă vreme legat de tradiția paleolitică, datorită întinselor sale păduri, unde tipul de viață vînătoresc din paleolitic se menține. Accentuarea stilizării pînă la abstractismul cel mai total, la pictogramă, merge pînă prin anul 2000 î.e.n., deci în perioada dolmenilor. Kühn analizează apoi paralelismul evoluției stilurilor în Spania și în Scandinavia, și cele trei grupe stilistice din Scandinavia, din epoca postglaciară (deci de pe la circa 8000) pînă la începutul bronzului nordic (1600) și chiar pînă în bronzul mijlociu (circa 1000 î.e.n.). Paralelismul evoluției stilistice în arta primitivă e mai mult tipologic decît cronologic, cum reiese din plasarea punctului culminant al abstractismului artei sudeuropene în neolitic, cînd în nord domnește încă arta naturistă a vînătorilor, părăsită abia în epoca bronzului.

În ultima fază, arta parietală a mileniilor II și I î.e.n. pune în centrul preocupărilor omul. Domină simbolul, generalizarea gîndului, ideea, care, ca întruchipare a generalului, devine «sacru», imuabil. Este epoca animismului, a credinței în duhuri, epoca miturilor. Iau naștere zeii, în sud legați de ideea fertilității feminine — «magna mater» — ceea ce e firesc pentru populațiile agrare, în nord legați de ideea fertilității masculine, asigurarea continuității vieții prin înșămînțare — zeii cu lancea — cum se și cuvine pentru regiunile păduroase în care vînătoria și creșterea vitelor domină viața economică a oamenilor. Sti-

lizarea, prezentă în această fază în Bretania, Irlanda, Anglia, Scandinavia, stă în legătură atît cu drumurile schimburilor comerciale cu Creta, Egiptul și Asia Mică, prin Atlantic, Gibraltar și Mediterana, cît și cu tradițiile artei postglaciare locale, dozate în chip diferit, după regiuni. Corăbii, zei înarmați, oameni arînd cu plugurile, dansînd, jucînd, luptînd, animalele, elementele cosmice (roata solară, cercul etc.) marchează tematica acestei faze, în care severitatea stilizării, ignorarea voită a realității, indică gîndirea abstractă a artistului. Înru-direa dintre arta scandinavă, cea din regiunea Onega și Marea Albă, ori cea din Siberia și Marea de Azov (datele între 1000 și 500 î.e.n.) este vizibilă nu numai în stilul abstract, ci și în stadiul de economie ce inspiră temele: vînătoria, creșterea vitelor și navigația sînt preponderente, abia în ultimul rînd venind agricultura.

În concluziile cărții, Kühn repetă sensul evoluției artei parietale, care, fiind o reprezentare a realității în perioada glaciară, se îndepărtează de natură după 2000 î.e.n. fixîndu-se într-un univers fictiv, al animismului, duhurilor și zeilor. Imaginile dintre 10 000 și 2 000 î.e.n. reprezintă tranziția de la forma naturistă la stilizarea imaginativă, pentru ca în punctul culminant al imaginativului, spiritul să se întoarcă la realitate. Problemele în legătură cu originea artei parietale, pe care și le pune H. Kühn în concluzie, interesează mai puțin istoria artei decît considerațiile stilistice și legăturile pe care izbutește să le facă cu stadiul de dezvoltare a societății primitive. Totuși cartea sa, foarte curgător scrisă, bogat și bine ilustrată și neomițînd nici una dintre manifestările esențiale ale artei parietale străvechi, reprezintă o temeinică și folositoare contribuție la cunoașterea artei și deci a culturii europene în aceste îndepărtate timpuri.

VLADIMIR DUMITRESCU

RUBEN ZARIAN

Adamian, tom I—II

Editura Academiei de Științe a R. S. S. Armene, Erevan, 1960—1961.

Am în fața mea ultima lucrare a lui Ruben Zarian, directorul Institutului de artă al Academiei de Științe armene. Autorul tratează în două volume masive (peste 900 de pagini ambele) contribuția lui Petros Adamian la gloria teatrului armean. Cunoscînd și lucrarea în două

volume a lui Georg Goian, publicată în limba rusă în 1952, despre vechimea teatrului armean, îmi dau seama că două au fost cauzele care au contribuit la dezvoltarea unui mare teatru în Armenia Sovietică: tradiția unui teatru vechi de 2000 de ani și realele talente din cursul mai multor generații:

Kevork Kemaşkean, Mihrdat Amrikian, Martiros Mnakian, Arusiak Papazian, Siranuş, Hovannes Abelian şi atîţia alţii. Acestei strălucitoare pleiade i-a aparţinut şi Adamian.

Se pune întrebarea justificată: ce ne face să prezentăm publicului românesc un mare creator al scenei armenie (critica teatrală contemporană vorbea de un gigant al scenei, de un genial creator al eroilor lui Shakespeare)? Răspunsul este că P. Adamian era privit de critica epocii sale nu numai ca un artist armean, aparţinînd numai poporului său, ci ca un artist de renume mondial. Critica rusă a acelei epoci afirmă că el putea să fie podoaba celei mai bune scene europene. El era considerat egalul lui Ernesto Rossi şi Ernst Possart şi cel mai genial interpret al lui Hamlet în timpurile noi. P. Adamian urma să joace în vara anului 1888 şi pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, dar anumite împrejurări l-au împiedicat. Acestea sînt motivele pentru care credem că se impune să fie cunoscut atît specialiştilor teatrului românesc, cît şi publicului larg.

Nu sînt cel mai autorizat să prezint pe un gigant al teatrului armean. Mă îndreptăţeşte numai faptul că nu sînt alţii care să poată descifra ideile expuse în limba armeană în cele două volume ale lui Ruben Zarian, ca şi faptul că m-am ocupat de vechiul teatru armean. Cred că voi reuşi să prezint fidel ideile autorului din această lucrare, pe cît de documentată, pe atît de frumos scrisă.

★

În centrele culturii armenie din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, centre reprezentate prin Constantinopol şi Tiflis, începe de la 1860 o perioadă de mare dezvoltare a teatrului armean, care a dat mai ales în această perioadă figuri mari de actori. Tot ce era mai bun în arta teatrală armeană, dinainte şi din această epocă, s-a întruchipat în P. Adamian, care a trăit puţin, dar a ştiut să ridice renumele teatrului armean la o mare înălţime.

Petros Adamian s-a născut la Constantinopol în anul 1849 şi tot aici şi-a început activitatea pe scena teatrului. La vîrsta de 30 de ani, în anul 1879, este chemat să joace pe scena teatrului armean din Tiflis. Aici a reperat mari succese, critica văzînd în Adamian un viitor mare artist. În 1882 pleacă la Rostov pe Don, iar de aici la Moscova şi apoi la Petersburg. În anii următori joacă pe scenele aproape tuturor oraşelor din Rusia centrală şi are peste tot

succese triumfale. El a jucat în drame clasice ruse şi europene, în rolul lui Ceatki din *Prea multă minte strică* de Griboedov, al lui Arbenin din *Mascarada* de Lermonov, în *Hoşii* şi *Don Carlos* de Schiller, în piesa *Kean* de Alexandre Dumas, interpretează rolul lui Corrado din *Moartea civilă* a lui P. Giacometti, rolul lui Uriel din *Uriel Acosta* de Karl Gutzkow; dar cele mai mari succese le-a avut în piesele lui Shakespeare, care i-au adus gloria mondială. Rolurile sale fundamentale sînt: Hamlet, Othello şi Lear. Adamian moare la Constantinopol, în anul 1891.

Despre P. Adamian există o literatură bogată, multe articole preţioase şi interesante în ziarele şi revistele ruse din Moscova, Petersburg, Odessa, Tbilisi. S-au publicat multe amintiri despre el încă în timpul cît era în viaţă, iar criticul rus A. Iarişkin a consacrat o carte creaţiei sale în rolul lui Hamlet. Cu ocazia jubileului său de 25 de ani de activitate teatrală, a apărut un mic volum, consacrat vieţii şi activităţii sale, unde sînt reproduse foarte multe extrase din periodicele ruse. După moartea sa au apărut şapte lucrări în limbile rusă şi armeană, tratînd despre arta sa scenică. Toate aceste lucrări au jucat un rol mare în păstrarea amintirii despre marele artist; dar ele nu sînt în fond decît schiţe biografice şi au un caracter descriptiv. În toate aceste lucrări se arată necesitatea imperioasă ca gîndirea armeană teatrală să creeze o lucrare capitală despre P. Adamian. Această lipsă în istoria teatrală a împlinit-o în fine R. Zarian, care s-a ocupat mulţi ani cu studiul vieţii şi creaţiei lui Adamian.

Lucrarea lui Ruben Zarian cuprinde în primul volum viaţa şi activitatea lui P. Adamian, iar în al doilea analiza artei acestuia. Editată de Academia de Ştiinţe a R. S. S. Armene în 1960–1961, ea se bazează pe studiul periodicelor contemporane artistului — de limbă rusă, armeană, georgiană —, pe amintirile contemporanilor săi, consemnate în reviste, pe monografiile apărute despre Adamian şi pe materiale de arhivă (Adamian a scris circa 2000 de scrisori, din care s-au păstrat vreo 200).

În volumul I, autorul descrie epoca în care s-a născut şi a crescut viitorul mare artist, primii săi paşi pe scenă şi primirea favorabilă din partea opiniei publice teatrale. Un loc deosebit îl acordă autorul conflictului dintre Adamian şi acei oameni ai teatrului care au îndepărtat scena armeană de pe poziţiile naţionale, considerînd că limba armeană nu se pretează

pentru a exprima pe scenă profunzimea ideilor din piese rusești și occidentale. Capitole foarte amănunțite sînt închinat vieții sale la Tbilisi, creșterii sale ca artist, dar mai ales perioadei (începînd cu anul 1880) activității sale la Moscova, Petersburg, Kiev, Odessa și în alte orașe din Rusia. Critica rusă îl consideră acum ca pe un artist care, interpretînd cu măiestrie rolurile din Shakespeare, a depășit cadrul teatrelor locale armenе, a început să fie iubit de publicul rus, a ajuns în centrul atenției opiniei publice teatrale rusești, a criticii progresiste, care îl situa în același rînd cu actori de renume mondial, ca Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Ludwig Barnay, Ernst Possart. Descriînd activitatea lui Adamian ca mare actor, Ruben Zarian vorbește despre înaltul sentiment de mîndrie națională al artistului, sentiment izvorît din patriotismul său nealterat de cosmopolitismul vieții din Constantinopol, de unde plecase. Stăpînind cu măiestrie limba franceză, el juca deseori în această limbă. Dar nu a admis niciodată părerea acelor critici teatrale care afirmau că limba armeană ar fi o limbă greoaie, lipsită de eleganță, nepotrivită pentru scenă, că în limba armeană nu se poate reda, de pildă, profunzimea lui Shakespeare. Critica reacționară își bătea joc de limba armeană. P. Adamian a hotărît să dovedească contrariul. În acest scop, el juca la primele spectacole — chiar în fața unui public rus — în limba armeană și numai după ce publicul se convingea că Shakespeare poate fi redat pe scenă tot atît de bine și în limba armeană, trecea la prezentarea eroului pe care-l interpreta în limba franceză. În felul acesta el a știut să ridice prestigiul limbii armenе în ochii opiniei publice progresiste din Rusia. Spectatorii ruși l-au iubit mult pe Adamian și deși aveau o mare admirație pentru un gigant al scenei ca Salvini, pe care-l cunoșteau bine, se putea vedea totuși că Adamian, prin caracterul creației și al artei sale, era mai apropiat publicului rus.

Într-un alt capitol al volumului I sînt descriși ultimii ani ai vieții lui Adamian, petrecuți la Constantinopol. Publicul armean și turc din Constantinopol nu avea pregătirea necesară pentru a înțelege arta lui Adamian așa cum a înțeles-o publicul rus din capitală și din celelalte orașe mari ale Rusiei. Pe de altă parte, la Constantinopol Adamian avea dușmani, recrutați dintre cei geloși pe succesele repurtate de el. Artistul ajunge să lupte cu nevoi materiale, apoi se îmbolnăvește grav, dar nu

capătă nici un ajutor, căci cei care-l apreciau, tineretul constantinopolitan, nu aveau posibilitatea să-l ajute. Răspîndindu-se vestea despre boala lui în întreaga Rusie, armeni, georgieni, ruși, ucrainenii, organizau spectacole și i se trimitea întregul venit. Dar era prea tîrziu, Adamian moare. Prin moartea lui prematură, la vîrsta de 42 de ani, scena armeană a suferit o mare pierdere.

★

Volumul II, consacrat analizei creației sale, începe cu un capitol în care R. Zarian urmărește evoluția creatoare a lui Adamian. Venind la Tiflis cu repertoriul său din Constantinopol compus din melodrame italiene și franceze, lipsite de idei și de un nivel artistic scăzut, Adamian este criticat cu severitate de critica armeană progresistă, deoarece era considerat ca un artist cu mari posibilități scenice, dar care, prin repertoriul său, stăvilea dezvoltarea teatrului armean. Pentru teatrul aceluia timp, era foarte important ca Adamian, prin marile sale succese în genul melodramei, să nu îndepărteze scena armeană, înțeleasă ca arenă de demascare a societății, de sarcinile ei educative, să nu distragă atenția publicului armean de la problemele sociale acute ale timpului. Era o luptă plină de pasiune pentru poziții realiste și democratice în teatrul armean. Critica cerea de la teatru în general, și de la Adamian în special, să renunțe la melodramele ușoare și să prezinte pe scenă piesele lui Gabriel Sundukian și ale lui Alex. Ostrovski, care în comedii lor realiste abordau problemele sociale ale vieții moderne. Critica cerea să se pună în scenă piese ale dramaturgilor occidentali clasici: Schiller, Molière, Shakespeare și alții. Adamian a înțeles justețea acestei critici și a început să se transforme. O astfel de transformare în creație nu a fost ușoară, dar faptul că cunoștea bine dramaturgia clasică, legăturile sale cu criticii și cu oamenii de teatru ruși, cunoașterea literaturii ruse progresiste pe care o aprecia mult, ca și enorma sa sîrguință, i-au dat posibilitatea ca într-un timp scurt, să facă un salt de necrezut, cu care și-a deschis drumul spre Shakespeare.

În capitolele următoare, Ruben Zarian face analiza unor roluri interpretate de Adamian: Ceafki, Arbenin, Corrado, Uriel. Dar capitolul principal al acestui volum este intitulat *Shakespeare al lui Adamian*. În acest capitol, care ocupă mai mult de jumătate din volum, autorul face o analiză

foarte amănunțită a interpretării rolurilor lui Othello, Regele Lear și Hamlet. Pe baza recenziilor făcute de criticii aceluși timp, autorul arată că Adamian a fost un inovator în interpretarea acestor roluri, că a devenit original și independent de felul în care interpretau aceste roluri alți mari artiști. Dar Ruben Zarian pune accentul și pe o altă caracteristică importantă în interpretarea personajelor shakespeariene de către Adamian. El le întru-chipa așa cum îi dicta epoca sa, legând organic concepția pe care o avea despre eroii lui Shakespeare de sarcinile care stăteau în fața artiștilor acelei epoci, epocă a unei reacțiuni de necrezut, dezlănțuită în întreaga Rusie. De aceea Adamian l-a interpretat pe Hamlet nu după concepția lui Goethe, ca pe un om arbitrar, așa cum o reclama tradiția și cum triumfa la toate spectacolele cu piesa *Hamlet* în întreaga lume. Hamlet-ul lui Adamian era o fire puternică. Se știe din istoria teatrului rus, că tragedianul rus Pavel Mocealov îl prezenta pe Hamlet tot ca pe un personaj puternic, cu voință, dar asta nu însemna că Adamian îl interpreta în același fel. Marele critic rus Belinski, care era entuziasmat de jocul lui Mocealov și ne-a lăsat o descriere clară a rolului Hamlet interpretat de el, îi reproșa totuși că era unilateral; el spunea că Hamlet-ul lui Mocealov este o fire puternică, plină de voință, dar în el nu mai sînt arătate alte aspecte ale caracterului său, nu-l vedem pe Hamlet care șovăie, pe Hamlet gînditorul, nu vedem tristețea dureroasă a lui Hamlet. Forța lui Adamian consta tocmai în aceea, că subliniind aspectul de voință puternică a lui Hamlet, nu neglija celelalte aspecte. El oferea spectatorilor pe Hamlet gînditorul, dar la baza jocului său se găsea și tragedia contradicției dintre ideal și realitate. Subliniind aspectul de voință al tipului shakespearian, Adamian exprima tendința de libertate nu numai a poporului armean, ci și a tuturor popoarelor imperiului rus. Astfel se explică faptul că spectatorul rus nu-l considera pe Adamian ca pe un artist străin aflat în turneu, ci vedea în el un artist apropiat sufletului poporului, care exprima tendințele păturilor democratice din întreaga Rusie. Așa

se explică următoarea apreciere găsită în critica rusă a timpului: «Nici Salvini sau Rossi, Possart sau Barnay, nici unul dintre acești artiști mari care au vizitat Odessa, nu ne-au dat sub raport artistic un Hamlet atît de complet și de definitiv, cum l-a dat Adamian». O dovadă a aprofundării operei lui Shakespeare de către Adamian o constituie și lucrarea foarte interesantă scrisă de Adamian în anul 1887 și intitulată *Shakespeare, sursa tragediei sale Hamlet și critica*¹ (analizată de Ruben Zarian în vol. I).

Critica rusă sublinia deseori spiritul optimist al artei lui Adamian și-și exprima părerea, că deși Adamian interpretează roluri de tragedie, el ridică moralul spectatorului, chiar al celui mai imediatele sceptic. Arta lui Adamian era pătrunsă de o adîncă umanitate, care îmbinată cu natura sa emoțională, cu măiestria sa, îi subjugă pe spectatorii de orice limbă. Poate că astfel se explică faptul recunoscut de criticii ruși că necunoașterea limbii armeană nu împiedica înțelegerea artistului în toată adîncimea talentului său.

Aș vrea să reproduc aici un pasaj din volumul II (p. 204—205), în care Ruben Zarian ne prezintă o adîncă analiză a rolului Othello interpretat de Salvini, în comparație cu Adamian:

«Aș vrea să fac o comparație între Salvini și Adamian. Othello al ambilor este sufletește minunat de curat. Și cu toate acestea eroul se prezintă la amîndoi cu totul diferit. Ei sînt diferiți, pentru că la Salvini curățenia sufletească a lui Othello reprezintă concepția despre lume, limpede și necomplicată, a unui fiu al naturii, aceeași concepție despre oameni și despre relațiile lor; la baza curățeniei sufletești a celui alt stă concepția omului civilizat. Othello al lui Salvini a rămas curat sufletește, fiindcă el nu s-a coborît pînă la caracterul ipocrit al celorlalți; iar Othello al lui Adamian, fiindcă el este deasupra unui atare caracter. Unul din ei este împotriva civilizației, celălalt este reprezentantul civilizației. Unul din ei este jertfa civilizației, celălalt este jertfa rupturii și a dezacordului dintre tendință și realitate. Nu întîmplător, în majoritatea articolelor despre Salvini, Othello pe care-l prezintă acesta este considerat ca un copil al naturii, pe cînd

¹ În anul 1956 a mai apărut la Editura Academiei de Științe a R.S.S. Armene un volum conținînd poeziile lui P. Adamian, traduceri din poezii străine în limba armeană, lucrări literare în proză, ca și cercetări în legătură cu problema teatrului lui Shakespeare. Introducerea a fost scrisă de

Ruben Zarian, iar prelucrarea volumului îi aparține poetului Solomon Tarontzi. În 1959 a apărut un volum conținînd scrisorile lui Adamian, comentate de Garnik Stepanian, directorul Muzeului de literatură din Erevan, cu o introducere de R. Zarian.

Othello-Adamian este un om cu o construcție sufletească complexă. Othello al lui Salvini cheamă înapoi la natură, Othello al lui Adamian merge irevocabil pe un alt drum. S-a făcut o observație foarte judicioasă, anume că chiar vocea lui Salvini cheamă tot timpul spre simplitate, spre naturală, spre Jean-Jacques Rousseau, spre învățătura despre dreptul natural al omului. Privirea lui Adamian este ațintită spre viitor. Și faptul că el se găsește în permanentă luptă cu el însuși, dar și cu cei din jur, este provocat de ferma voință de a nu pierde încrederea în om. Dacă Othello al lui Salvini omoară pe Desdemona și prin aceasta rupe ultima legătură dintre natura liberă, sălbatică și lumea civilizată, considerind imposibilă armonia între ele, Othello al lui Adamian o omoară pentru a preveni răul care amenință minunata armonie omenească ».

★

Această lucrare a lui Ruben Zarian a fost scrisă pe baza unui material faptic bogat și foarte multe informații sînt publicate aici pentru prima oară. De aceea ea ne amintește într-o oarecare măsură de munca unui arheolog. Pe baza materialului împrăștiat prin recenzii, prezentînd date concrete despre executarea scenelor, el reconstituie tabloul general al interpretării. Aceasta se poate vedea mai ales în capitolul în care se ocupă de interpretarea eroilor lui Shakespeare și care dovedește marea com-

petență a lui Ruben Zarian în domeniul cercetării lui Shakespeare. El nu se mărginește numai la analizarea interpretării rolurilor Othello, Regele Lear și Hamlet de către Adamian, ci îl compară pe acesta cu cei mai mari actori contemporani. În această analiză găsim multe probleme interesante în legătură cu felul în care sînt concepute rolurile shakespeareiene de către actori ruși și din Occident, pînă la Adamian și după el, pînă astăzi. Ruben Zarian are astfel posibilitatea să constate toate trăsăturile pozitive adoptate de Adamian de la predecesorii săi, precum și tot ceea ce au preluat de la el generațiile următoare de actori.

Cartea mai are o particularitate: deși tratează o temă specială, autorul și-a propus să nu limiteze cerul cititorilor săi și de aceea nu îngreuiază lucrarea cu terminologia de specialitate. Fraza lui Ruben Zarian este clară, simplă, curgătoare, calitate pe care o constatăm nu numai în această lucrare, ci și în celelalte pe care le-a publicat și care și din acest motiv au avut atîta succes, încît a fost nevoie de reeditări. Și lucrarea de față nu expune problemele într-un fel rece ci am putea spune cu pasiune, în spirit polemic, de pe pozițiile active în care înțelegem astăzi trecutul. Toate acestea fac ca lucrarea lui R. Zarian să ne apară ca una din cele mai interesante cărți scrise în acest domeniu.

VLAD BĂNĂȚEANU

WALTER WIORA

Musikwissenschaft und Universalgeschichte

in *Acta Musicologica*, fasc. II–IV, Basel, 1961, p. 84–104.

În ansamblul lucrărilor privind istoria muzicii, studiile sau articolele care să se ocupe de problemele teoretice ale acestei discipline, de obiectul, sarcinile și metodele ei specifice, de sfera ei de acțiune și contingentele ei cu alte discipline — deși de o deosebită importanță, sînt foarte rare, atît în literatura noastră, cit și în cea de peste hotare.

Iată pentru ce, contribuția apărută în fascicula II–IV pe anul 1961 a revistei din Basel *Acta Musicologica* (număr special publicat cu concursul UNESCO cu ocazia celui de-al VIII-lea Congres al Societății internaționale de muzicologie, New York 1961), care tratează raporturile dintre muzicologie și istoria universală, merită o atenție specială.

Muzicologul vest-german Walter Wiora, din Kiel, abordează această temă cu erudiție, în mod sistematic, cu pasiune și cu suplețea necesară pentru a face ca expunerea unor probleme ce sînt uneori aride în sine să fie urmărită cu interes.

Wiora și-a distribuit materia în trei mari părți.

Prima privește atenția ce se acordă muzicii și dezvoltării ei în cadrul actualelor lucrări de istorie universală. El desprinde ca o caracteristică a științei contemporane conceptul de istorie universală, care se manifestă mai deplin în special după cele două războaie mondiale. Un simptom al acestei trăsături deosebite, moderne, în înțelegerea universal-istorică a lucrurilor îl constituie, de exemplu, preocuparea asiduă de a culege

izvoarele istorice cele mai diferite ca timp și spațiu, care devin un adevărat *muzeu universal*, compus din mii de arhive, biblioteci și alte așezăminte publice, cu scopul de a păstra moștenirea omenirii. Această deosebită aplecare asupra laturii istorice generale a făcut posibil progresul istoriei universale în tratare, în concepție, a îngăduit depășirea limitelor anterioare determinate de considerațiuni de timp, de spațiu sau sociale. Wiora este atît de categoric în această privință încît califică drept « *provincialism* » rezumarea mai departe la istoria Occidentului, din evul mediu pînă în secolul al XIX-lea. Și are, fără îndoială, dreptate. Explicația fenomenului de avînt al întelegerii istorice este însă săracă, incompletă și — pînă la sfîrșit — greșită. Nu se poate susține că fenomenul provine de la Jacob Burckhardt (*Weltgeschichtliche Betrachtungen*); el se datorește progresului tehnic și dezvoltării sociale care au dus la spargerea granițelor locale ale orizontului intelectual al omului modern, la dobîndirea unei concepții științifice de către omul informat și angrenat în problemele întregului glob pămîntesc, la cristalizarea și generalizarea din ce în ce mai accentuată (chiar cînd nu este recunoscută) a concepției materialist-istorice și dialectice asupra lumii, relațiilor și dezvoltării ei. Demonstrînd reticențe, neputînd sau nevoind să recunoască sau să exprime această idee, Wiora nu numai că se lipsește de un ajutor prețios în cercetarea pe care o face în continuare, dar devine vulnerabil tocmai în legătură cu ceea ce el însuși respinge: « *provincialismul* », atitudinea unilaterală și preconceptuat îngrădită în îndeplinirea

sarcinilor ce stau în fața științei. Aceasta reiese din întreaga sa expunere ulterioară, întemeiată aproape exclusiv pe bibliografie occidentală — în care predomină la Wiora cea germană, iar cît privește literatura contemporană, cea vest-germană — și umbrîtă tocmai de poziția occidentalistă, burheză, pe care se plasează.

După această constatare privind progresul general al istoriei, Walter Wiora demonstrează că asistăm totuși la o adevărată *neglijare* a problemelor muzicii, chiar în lucrările cele mai recente, mai valoroase și mai cuprinzătoare de istorie universală¹. Această neglijare se manifestă fie printr-o totală nesemnalară a fenomenului muzical, fie prin subestimarea lui, respectiv printr-o superficială expediere a problemei în cîteva fraze neîntemeiate științifice. Se menționează în acest sens revistele *Saeculum* și *Die Welt als Geschichte* și se analizează, cu referire și la texte, neglijarea fenomenului muzical în *Historia Mundi*, precum și gradul în care se ocupă de fenomenul muzical W. Fischer în *Handbuch der Weltgeschichte* al lui Randa, sau K. G. Fellerer în *Abriss der Antiken Geschichte* publicat de S. Lauffer în 1956 (*Oldenbourgs Abriss der Weltgeschichte*). Wiora apreciază ca numai relativ satisfăcător modul în care este prezentată muzica în tabelele lui A. și H. Peters (*Synchronist. Weltgeschichte*, 1952) și W. Stein (*Kulturfahrplan*, care apare din 1946), și inadmisibilă absența oricărei mențiuni a muzicii de pînă la Bach în *Historical Tables* ale lui S. H. Steinberg, 1959.

Trebuie să recunoaștem că, deși Wiora nu se ocupă de lucrările apărute în țările

¹ Dintre aceste lucrări autorul se referă, de exemplu, la sintezele universale cuprinzătoare, ca *Historia Mundi. Ein Handbuch der Weltgeschichte* (10 volume, publicate de F. WALJAVEC, începînd din 1952), *Oldenbourgs Abriss der Weltgeschichte* (care a început să apară în 1953), *Handbuch der Weltgeschichte* (I—III, publicat de A. RANDA, 1954—1958), *Peuples et civilisations. Histoire générale* (editată de L. HALPHEN și PH. SAGNAC), *Histoire générale des civilisations* (editată de M. CROUZET, 1953), *Propyläen Weltgeschichte* (ediția din 1960 datorită lui GÖLE MANN) etc.

De asemenea citează încercările individuale de sinteză universală ale lui A. J. TOYNBEE (*A Study of History*, 1—10, 1934—1954), A. WEBER (*Abschied von der bisherigen Geschichte*, 1946, și alte opere), KARL JASPERS (*Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, 1949), A. RUESTOW (*Ortsbestimmung der Gegenwart*, 1—3, 1950—1957), lucrări prin care se manifestă ideologia burheză

contemporană și care, ca atare, sînt departe de a putea ajuta dezvoltarea științei, rezervă care se resimte și la Wiora, deși el consideră că tocmai prin critica lor se cristalizează mai departe gîndirea istorică.

În sfîrșit, înregistrează și unele istorii universale ale artei, literaturii etc., realizate fie de anumiți autori singuri, ca de pildă H. LÜTZELER, *Weltgeschichte der Kunst*, 1959, fie în colective, ca *The Pelican History of Art* (editată de N. PEVSNER, începînd din 1953), *Kleine Kunstgeschichte der Welt* (publicată de H. WEIGERT din 1955), *History of World Art* (E. M. UPJOHN, 1958), *Kunst der Welt* (pe care o publică din 1958 W. SPEISER), *Illustrierte Weltkunstgeschichte* (editată de L. TH. RIMLI și K. FISCHER, 1—5, 1959—1960), precum și lucrarea privind universul artei, editată de A. MALRAUX și G. SALLES și tradusă în limba germană începînd din 1960.

socialiste, constatarea sa este în parte întemeiată și pentru aceste lucrări. Nici *Istoria Universală* pe care o publică în zece volume Gospolitzdat din Moscova, și din care au apărut trei volume în traducere românească¹ nu face excepție. De asemenea, nici în literatura noastră științifică românească — în care lipsește o lucrare originală privind istoria universală a muzicii² sau chiar istoria muzicii românești — problemele muzicii nu s-au reflectat în primele două volume ale *Tratatului de istorie a României* apărute pînă acum, iar în machetele celorlalte volume sînt foarte slab schițate. Și pe terenul propriu-zis al istoriei muzicii se resimt lipsuri, care se manifestă chiar în neprecisa folosire a unor noțiuni de bază. Spre pildă, recenta apariție în Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. a traducerii ediției a II-a a lucrării profesorului sovietic R. I. Gruber³, în loc să se intituleze, ca în original, *Istoria universală a muzicii* (*Всеобщая история музыки*) este intitulată, nejustificat, *Istoria muzicii universale*, ceea ce este desigur altceva decît spune titlul originalului și decît tratează cartea; formularea de titlu adoptată de Editura muzicală este cel puțin echivocă, dacă nu direct greșită.

Avansînd în analiza sa, Wiora pune problema răspunderilor pentru decalajul dintre progresul istoriei și neglijarea factorului sau elementului muzical în istoria omenirii. El respinge ideea că desconsiderarea muzicii ar avea o cauză obiectivă, că ar reflecta eventuala sau presupusa inferioritate a muzicii în comparație cu alți factori (el numește: politica, religia, literatura) în istoria omenirii. Dimpotrivă, cauzele trebuie căutate pe de o parte în situația muzicologiei, care nu pune la dispoziție destule date care să aibă însemnătate istorică, sau universal-istorică, iar pe de altă parte răspunderile revin și istoriei universale care, ca disciplină de sinteză, nu ia cunoștință în mod corespunzător de realizările muzicologiei. De ce muzicologia actuală nu a sesizat încă suficient posibilitățile de a lega istoria clasică a muzicii de cercetarea bazelor, fundamentelor muzicii («die musikalische Grundlagenforschung»), de pildă, sau de datele furnizate de preistorie, sau de etnografie? Muzicologia a

rămăs în bună parte în stadiul teoretic al constituirii, în epoca iluminismului, a «istoriei generale a muzicii». Nereușind să etaleze suficient datele ce interesează sub raport istoric, muzicologia actuală nu a izbutit încă să învingă deplin pericolul unui provincialism tehnic în propria-i specialitate («die Gefahr des Fachprovinzialismus»), care rămîne foarte actual pentru lumea specifică a muzicii («der für die Sonderwelt Musik besonders naheliegt»). Pentru a evita acest pericol și a pune capăt acestei stagnări este necesară o altă concepție asupra muzicii — obiect de studiu al muzicologiei: muzica trebuie considerată și înțeleasă din punct de vedere istoric, și aceasta înseamnă «să i se cerceteze întreaga dezvoltare, și anume în toate dimensiunile ei, chiar în ariile ce nu se includ în lumea europeană, mergînd de la prezent pînă în preistorie, în ce privește diversele componente ale culturii muzicale, ca sisteme tonale, genuri și forme muzicale, instrumente muzicale etc., precum și în stratificările ei sociale, de la cîntecul popular pînă la arta pentru cunoscători»; de asemenea «cercetarea poziției pe care o are muzica în relațiile sale extramuzicale cu lumea socială».

Partea a doua a studiului urmărește dezvoltarea concepției despre muzică — obiect al muzicologiei, pînă la dobîndirea actualei înțelegeri cu caracter universal-istoric, așa cum a fost formulată mai sus. Această parte, deosebit de bogată sub raport informativ în ce privește literatura muzicologică occidentală, cuprinde o introducere și trei paragrafe distincte, care reflectă implicit și periodizarea pe care o propune Wiora în ce privește evoluția raporturilor dintre muzicologie și istorie.

În introducerea acestei părți este prezentată situația pînă în secolul al XVIII-lea, pornindu-se de la constatarea că muzicologia s-a născut încă din antichitate, și încă de atunci domeniul ei s-a caracterizat prin universalitatea preocupărilor, dar a fost lipsit de înțelegerea istorică: lumea antică și cea medievală au cultivat numai teoria, dar nu și istoria muzicii. După ce se schițează situația muzicologiei în societatea creștină medievală, se constată că apariția spiritului istoric trebuie pusă în legătură cu Renașterea și umanismul. Sub

¹ Editura științifică, Buc., 1958—1961.

² Dacă facem abstracție de lucrări mai vechi, devenite de altfel aproape de negăsit și în orice caz depășite de stadiul științei actuale, ca spre exemplu *Istoria muzicii* de G. Onciul, apărută la

București (Tipografia Bucovina) în două volume în 1929—1933.

³ Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Buc., 1961, vol. I. Originalul este apărut la Muzghiz, Moscova, în anul 1960.

influența ideilor Renașterii, — care opera cu noțiunile de înflorire, decadență și reînviere, renaștere — a luat naștere o nouă concepție asupra trecutului, prezentului și viitorului, adică s-a cristalizat o nouă privire, istorică, asupra lumii.

Pe aceste baze apare în secolul al XVIII-lea «istoria generală a muzicii». Acestui proces care are loc în secolul luminilor îi este închinat primul paragraf al acestei părți a studiului de care ne ocupăm. În cadrul lui, sint semnați ca precursori Caspar Prinz (*Historische Beschreibung der Edlen Sing-und Klingkunst... vom Anfang der Welt biss auff unsere Zeit*, 1690) și Pierre Bourdelot (*Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent*, 1715) și se menționează sau analizează contribuția lui Giambattista Martini (*Storia della musica*, 1757—1781), Antonio Eximeno (*Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, 1774), Charles Burney (*A general History of Music*, 1776—1789), John Hawkins (*A General History of the Science and Practice of Music*, 1776), spre a culmina prin concepția cuprinzătoare a lui Johann Nikolaus Forkel cu a sa *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788—1801).

Walter Wiora ne previne să nu considerăm ca o manifestare de diletantism naiva îndrăzneală a acestor încercări de a cuprinde din bun început «generalul». Autorii respectivi erau conștienți că se află numai la un început de drum și că în dezvoltarea lucrărilor lor trebuie să urmeze munca mai multor secole, care să ducă la rezolvarea problemelor pe care și le puneau. În orice caz istoriografia muzicală de atunci se găsea în fața unui complex de preocupări în care stăteau alături biografiile cu istoriile naționale, istoriile mai vechi cu istoriile contemporane și chiar istoriile muzicii europene cu studii privind muzica altor continente. De exemplu, în *Musikalisch-kritische Bibliothek* (1778—1779) a lui Forkel au apărut studii și știri despre muzica egiptenilor și chinezilor, arabilor și chiar a populațiilor întâlnite în călătoriile în jurul lumii ale lui Cook. Am avea de adăugat și paginile pe care le-a destinat Dimitrie Cantemir,

în diverse rînduri, muzicii turcești și orientale și dezvoltării ei¹. În cadrul acestei diversități de preocupări se poate urmări totuși un drum care duce de la cronică simplă, cum prezenta Printz (la 1690), pînă la concepții universal-istorice ca cele pe care le manifestă Burney sau Forkel la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Legăturile generale ale dezvoltării istorice a tuturor artelor și activităților, care nu se mărginesc numai la Europa, erau subliniate de Forkel, după Burney și Hawkins și alături de Herder, astfel: «Nu există nici o singură ramură a culturii spiritului nostru care să se dezvolte absolut independent. Dependența și corelația tuturor forțelor minții și inimii omenești este mult prea intimă, pentru ca să facă posibilă o asemenea cultură izolată». În curentul general iluminist ideea de progres predomină. Este dezvoltată ca niciodată noțiunea, provenită din Renaștere, a unui progres urmat de decadență și de reînnoirea muzicii. Întreg secolul al XVIII-lea realizează astfel un echilibru între diverse idei și tendințe care mijeau în muzicologie uneori cu aspecte contradictorii, dar insuficient de puternice fiecare în parte pentru ca, predominînd, să le îndepărteze pe celelalte.

După realizarea acestor opere fundamentale de istorie generală a muzicii, urmează secolul al XIX-lea, «veacul romantismului și al naționalismului» după exprimarea lui Wiora, care îi destinează al doilea paragraf din partea a II-a a studiului său. Este perioada în care echilibrul dintre diversele tendințe profilate în secolul al XVIII-lea se rupe, încercările de sinteză generală trec pe plan secundar, atenția muzicologilor fiind îndreptată spre monografii despre unii compozitori, unele națiuni etc. Se poate vorbi, într-adevăr, de o abandonare către fenomenul unic și nerepetabil («Hingabe an das Einzelne und Einmalige in der Musik der Zeiten und Völker»). Wiora notează că această modificare de preocupări are loc sub influența curentelor de gândire și politice ale secolului al XIX-lea, dar este necesar să se arate că înseși acestea nu fac decît să corespundă, ca fenomene suprastructurale, transformărilor ce se

¹ În afară de datele privind istoria muzicii turcești și orientale pe care Dimitrie Cantemir le dă în *Incrementa atque decrementa aulae Othomanicae*, precum și în *Istoria Imperiului Otoman*, Dimitrie Cantemir a alcătuit o lucrare specială asupra muzicii, în limba turcă, intitulată *Tarifu el-musiki'ala vedjihi mahsus* [Explicarea muzicii

în chip amănunțit]. A se vedea și Mihail Guboglu, *Dimitrie Cantemir — Orientaliste*, în *Studia et Acta Orientalia*, III, 1962, p. 157—158 (Comunicare prezentată la cea de-a treia sesiune științifică a Societății de științe istorice și filologice din Republica Populară Romînă, la 8 mai 1960).

petrec în baza societății, în structura ei social-economică. Din procesul acestor modificări petrecute în sfera de preocupări a muzicologiei secolului al XIX-lea apare atenția pentru folclorul național, precum și atenția care de la un moment dat se acordă nu trecutului, istoriei, ci prezentului și viitorului, în cadrul unei noțiuni specifice acestui secol: «noul». Influenței hipertrofice a acestei noțiuni și valori noi i se datorește faptul că anumiți autori nici nu au mai înțeles să se ocupe de muzica mai veche, decât atât cât le folosea pentru fundamentarea istorică sau estetică a prezentului. Astfel, H. A. Köstlin recunoștea că îl interesează muzica popoarelor primitive și precreeștine numai în măsura în care ar fi putut să aibă vreo influență directă asupra muzicii contemporane lui, pentru că își fixa ca scop special cercetarea originii și dezvoltării muzicii contemporane¹. El susținea că muzica antichității este atât de departe de înțelegerea muzicală a timpului în care trăia, încât cu toate cercetările ce s-ar întreprinde, este problematică să ne-am putea face o idee exactă despre ea. Iar mai departe ajungea la concluzia că la popoarele asiatice, a căror cultură o socotea mai mult sau mai puțin în stagnare, nici nu poate fi vorba de o istorie a artei muzicale². Noua valoare dobândită de «prezent» și «viitor» stă la originea avangardismului care s-a dezvoltat de atunci încolo. Era normal ca și ideea de progres să sufere modificări față de conceptul moștenit din secolul luminilor. Astfel K. E. Schneider consideră că dezvoltarea istorică în muzică decurge din reciproca împletire a conținutului și formei³. Alții, ca de exemplu Fétis, leagă însă ideea de progres de cea de transformare: «...istoria artei indică o dezvoltare progresivă în forme și o înaintare în mijloace, dar ea nu este decât transformare în ce privește obiectul său, care este acela de a emoționa»⁴, iar în alt loc mai precis: «primul punct de

vedere al istoriei generale a muzicii este deci acela al artei în sine, care se creează, se dezvoltă și se transformă în virtutea unor principii diferite care se succed rînd pe rînd»⁵. Alături de aceste înțelegeri ale dezvoltării muzicale specifice secolului al XIX-lea apare și sublinierea necesității comparatiste: Brendel preciza că scopul său a fost «să lege istoria muzicii cu principalele apariții din viața spirituală generală»⁶.

Cu toate aceste tendințe urmărite fiecare în sine, interesul pentru studierea a ceea ce rămîne «general» nu a dispărut complet. Opera muzicologică a secolului al XIX-lea se poate clasifica astfel în trei grupe, care corespund de fapt celor trei direcții de cercetare care se manifestă în acest secol: prezentările generale⁷, estetica⁸ și cercetările speciale de istoria muzicii⁹.

Regretăm că bazîndu-se numai pe o parte din bibliografie, Wiora nu a menționat în acest secol și contribuția pe care au adus-o la înțelegerea istorică a muzicii eforturile unor centre de cercetare cu preocupări istorice, ca Solesmes — în lumea franceză — și nici contribuția peste care nu se poate trece a democraților revoluționari ruși, dar mai ales concepția istorică despre muzică a lui V. V. Stasov și rolul ei în formarea grupului celor cinci și în general a școlii naționale ruse. De altfel întreaga problemă a școlilor naționale ar fi fost necesar să facă obiectul unei preocupări amănunțite, cu atât mai mult cu cât, după părerea noastră, apariția lor trebuie legată nu numai de interesul pentru folclorul național, ci și de începuturile orientării istorice a muzicii. Poate n-ar fi lipsită de adevăr și de consecințe în problema de care ne ocupăm observația că în acest secol se constată și în muzica propriu-zisă că o bună parte din exponenții ei nu tind la o «muzică universală», ci la o «muzică națională», specifică unui anumit grup uman, istoric format. La

anciens jusqu'à nos jours, 1869–1876), și chiar K. E. SCHNEIDER (*op. cit.*).

⁸ Hegel, Kirkegaard, Nietzsche. Tot aci trebuie inclusă și lucrarea teoretică combativă a lui RICHARD WAGNER citată de WIORA (*Kunstwerk der Zukunft*, 1850).

⁹ De exemplu, R. G. KISSEWETTER (*Geschichte der europäisch-abendländischen, oder unserer heutigen Musik*, din 1834), sau lucrările *Über die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über alt-ägyptische und alt-griechische Musik* (1838) și *Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt* (1842).

¹ *Geschichte der Musik im Umriss*, 1875, p. 13.

² *Ibidem*, p. 19.

³ *Zur Periodisierung der Musikgeschichte*, 1863, p. 21.

⁴ *Biographie universelle*, II, Ed., Art.

⁵ *Ibidem*, I, 2/1860, pref. p. III.

⁶ *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, 1852.

⁷ Ca, de pildă, lucrările lui FRANZ BRENDL (*op. cit.*), H. A. KÖSTLIN (*Geschichte der Musik im Umriss*, 1875), A. W. AMBROS (*Geschichte der Musik*, 1862–1882), F. J. FÉTIS (*Histoire générale de la musique depuis les temps les plus*

generalizarea spiritului istoric care însoțește însăși constituirea școlilor naționale a contribuit desigur, cel puțin în lumea germană de care se ocupă Wiora, și fenomenul de masă al înființării societăților și cercurilor muzicale cu preocupări speciale, mai întâi în ce privește istoria muzicii clasice — ca de exemplu Mozart — pentru a se extinde apoi și la muzica preclasică.

Paragraful al treilea din această parte se ocupă de secolul al XX-lea, în care cercetarea muzicală s-a dezvoltat ca o știință deplin organizată, dar care se caracterizează prin specializare amănunțită și prin sinteze pe care Wiora le consideră în general insuficient de corespunzătoare în lumina istoriei¹. Printre aceste studii sînt amintite manifestările idealismului, cele ce se înscriu pe linia scepticismului și relativismului vulgarizator, ajungînd pînă la înlocuirea noțiunii de dezvoltare istorică a muzicii cu « metamorfoza, transformările din viața afectivă a omului ». În legătură cu lucrările care urmăresc dezvoltarea progresivă a omenirii și a muzicii² este citat (unica dată în acest studiu!) și materialismul istoric cu aplicările lui la muzicologie, menționîndu-se lucrarea de periodizare a muzicologei poloneze Zofia Lissa³. Alături sînt citate însă și alte periodizări, nemarxiste, și toate sînt calificate, laolaltă, drept « construcțiuni » și « speculațiuni »! În schimb se rezervă o atenție deosebită teoriei decepționiste a lui Oswald Spengler, precum și teoriei etnologice a « cercurilor de cultură » (ariilor de cultură — *Kulturkreise*), în legătură cu care, deși li se menționează și unele lipsuri, chiar și această critică se desfășoară molcom și cu prea mare îngăduință. Bineînțeles, lipsește în toată această parte

analiza caracterului de clasă al diverselor teorii prezentate, precum și aprecierea funcției lor în ansamblul ideologiei burgheze contemporane.

Aliniate speciale se referă, îndeajuns de critic și obiectiv, la situația muzicologiei apusene contemporane, găsită încă nesatisfăcătoare: chiar și la sintezele recente nu înregistrăm un salt calitativ față de vechile lucrări, ele nu se întemeiază pe prelucrarea unei problematici universal-istorice, rămînînd mai mult însumări de rezultate parțiale, decît tablouri generale, sintetice (« mehr Summen als Gesamtbilder »). Totuși⁴, în mare, Wiora crede că la capătul acestui tablou istoric se pot trage unele concluzii optimiste: « Privirea noastră retrospectivă a arătat că dezvoltarea gîndirii universal-istorice în muzicologie a avut de luptat cu diverse direcții și tendințe, care îngreădeau istoria muzicii orientînd-o pe teme mai restrînse sau mutau centrul de greutate asupra acestora, indiferent dacă ele se refereau la Occident, la anumite epoci bine determinate, la o anumită națiune și vecinii ei sau la diversitatea individualului ca atare. În pofida opozițiilor și unor regrese, totuși caracteristica de bază a dezvoltării reprezintă un progres pe calea deschisă pentru prima oară în secolul al XVIII-lea de cei ce au creat istoria generală a muzicii. S-a alcătuit o comoară însemnată de idei și fapte, date, care așteaptă să fie duse mai departe. Premisele gîndirii universal-istorice au devenit mai favorabile ».

Aceasta este baza de pe care, în partea a treia și ultima a studiului, Wiora propune în 12 puncte cîteva teze care să fie considerate ca elemente de plecare pentru cercetările viitoare, pentru rezolvarea de

¹ Se referă printre alții la PAUL BEKKER (*Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, 1926), HUGO RIEMANN (*Grundriss der Musikwissenschaft*, 1908), A. LORENTZ (*Abendländische Musikgeschichte in Rhythmus der Generationen*, 1928), CURT SACHS (*Eine Weltgeschichte des Tanzes*, 1933; *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, 1943), A. KUTZ (*Musikgeschichte und Tonsystematik*, 1943), D. A. LISS (*Prolegomena zu einer Weltmusikgeschichtsschreibung*, în *Festschrift für Alfred Orel*, 1960) etc.

² Ca de pildă J. F. ROWBOTHAM, *A History of Music* (1—3, apărută încă în 1885—1887), O. KOLLER, *Die Musik im Lichte der Darwinische Theorie* (*Jahrbuch Peters*, 7, 1900), ROBERT LACH, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie* (1913).

³ *Zur Periodisierung der Musikgeschichte*, 1960.

⁴ Sînt citate însă și unele contribuțiuni recente, necesare cercetării universal-istorice, care sînt cu toate acestea mai mult studii comparate decît universal-istorice. În această situație se găsesc bunăoară cele ale lui Heinrich Husmann, Jaap Kunst, Marius Schneider etc., care se referă la sistemele tonale din Orient și din Occident, la raporturile muzicale dintre regiuni foarte îndepărtate, ca lumea balcanică și cea indoneziană etc. Tot aci se citează și preocupările extraeuropene ale unor prezentări enciclopedice ca *Musik in Geschichte und Gegenwart* a lui BLUME (în special în ce privește instrumentele muzicale), precum și unele studii de etnologie muzicală și de psihologie muzicală — menționîndu-se lucrarea din 1949 a lui JACQUES HANDSCHIN *Musikgeschichte im Überblick*.

aci înainte a relațiilor dintre muzicologie și istoria universală. Deși se pare că, pe alocuri, aceste teze încearcă să forțeze uși deschise, rezultă că situația muzicologiei occidentale reclamă și această insistență asupra unor aspecte ce nu ar mai avea nevoie de precizări.

Pe scurt, aceste teze se referă pentru început la importanța generalizărilor istoriei universale și la reciproca condiționare dintre istoria generală a muzicii și cercetările speciale; la respingerea scepticismului științific, proclamându-se posibilitatea actuală și continuă a științei umane de a realiza istoria universală (în această problemă, Wiora adoptă aproape integral, fără să o recunoască sau poate chiar fără să-și dea seama, relația adevăr relativ — adevăr absolut din teoria marxistă a cunoașterii); la obiectul specific al istoriei muzicii (procesul de dezvoltare a muzicii și a elementelor ei esențiale de-a lungul vieții omenirii) și la recunoașterea caracterului istoric al unor noțiuni cu care lucrează muzicologia, ca « tonalitate », « estetică », « inspirație », « foclor » etc. etc. Se cere apoi o justă înțelegere a noțiunii de « universal » (fără pericolul cosmopolitismului sau al exagerărilor naționalist-șovine) și a noțiunii de « istoric » (fără pericolul căderii în « istorism »), urmărirea raporturilor dintre muzică și mediul ei (societatea în epoca dată), includerea în obiectivul de cercetare și a muzicii popoarelor cu culturi nescrise, necesitatea cercetării istoriei vechi a muzicii nu numai pe baza izvoarelor și notațiilor muzicale, ci și cu ajutorul datelor arheologice, lingvistice etc., precum și al tradițiilor orale și relatărilor scrise ulterioare. Se subliniază de asemenea caracterul obiectiv și organic pe care trebuie să-l aibă periodizarea istoriei muzicii, în baza analizei metodice a structurii ei reale, necesitatea tratării muzicii ca o componentă a vieții istorice și deci aprecierea realizărilor și formelor ei de manifestare în complexul tuturor celorlalte componente. În sfârșit se cere ca muzicologia să adopte o concepție istorică, pentru ca astfel să se asigure că istoria universală nu o va mai neglija.

Desigur în aceste teze revin idei pe care nu le putem accepta, ca de exemplu unele atacuri voalate la adresa științei marxiste, sau — mai clar exprimată — concesiile pe care autorul trebuie să o facă față de propriile sale teze, asigurând Occidentul că prin adoptarea programului pe care-l expune în cele 12 puncte, muzica occidentală nu-și va vedea știrbită « poziția ei specială », ci

de-abia astfel se va sublinia rolul conducător al Occidentului în muzică și știință (!?)

Cu asemenea afirmații, însă, Wiora nu face decât să sublinieze propriile sale limite și neputința de a se scutura de prejudecățile care țin înlănțuită știința burgheză, chiar atunci când, pe plan teoretic, demonstrează pe pagini întregi importanța acestor prejudecăți, pentru lichidarea lor.

Contribuția muzicologului german, păstrându-și meritul de a fi reluat și încercat să sistematizeze o problemă de importanță cardinală pentru disciplinele istoriei și muzicologiei și expunând o serie întregă de considerațiuni foarte apropiate de concepțiile juste, rămâne astfel totuși nerealizată pe deplin, tributară încă unei înțelegeri insuficient de științifice și îndatorată pe mai departe de a trage, consecvent, toate consecințele ce decurg firesc din premisele de la care se pornește, din analiza cauzelor care au făcut ca muzicologia să stagneze în comparație cu progresele realizate de istorie în general.

Pentru că problemele atinse în această lucrare au o importanță încă mai mare decât cea care poate să ne apară la prima lor abordare, socotim necesar să însoțim cele de mai sus de un supliment de considerațiuni menite să stea eventual în atenția unor studii viitoare.

O primă observație se referă la noțiunile comparate în acest studiu și la terminologia folosită de Wiora, precum și în limbajul curent al muzicologiei noastre și de peste hotare. Când vorbim de relațiile dintre muzicologie și istorie, confundăm prea adesea « muzicologia » cu « istoria muzicii », adică o parte (istoria muzicii) cu întregul (știința muzicii, care mai cuprinde și teoria și estetica muzicală, critica muzicală, folcloristica muzicală etc.).

În bună parte de aci se naște și o problemă de ordin metodologic. Discuțiile purtate în privința relației dintre muzicologie și istoria universală sau generală nu pot fi eficace atâta timp cât se consideră că aceste relații sînt directe, atâta timp cât se face abstracție de veriga de legătură dintre ele — de *istoria muzicii*. Istoria muzicii, parte integrantă a muzicologiei și în același timp a istoriei generale, este factorul care trebuie analizat și în legătură cu care se poate pune problema « răspunderilor », după expresia lui Wiora. Dar, în analiza acestui factor trebuie să pornim de la constatarea că istoria muzicii este în primul rînd *istorie*, chiar dacă este *a muzicii*, și în calitate de disciplină istorică are toate

obligățiile științifice ale istoriei, pornind de la baza informativă, trecînd prin problemele de metodă și ajungînd la încoronarea sintetică, la concepția istorică ce rezultă din cercetarea întreprinsă. Prin urmare, după părerea noastră, înlăturarea decalajului dintre muzicologie și istorie se realizează nu direct de acestea, ci prin istoria muzicii.

Istoria muzicii trebuie să cerceteze fenomenul muzical în întreaga lui dezvoltare și în toate corelațiile lui cu lumea înconjurătoare și să furnizeze istoriei datele ce prezintă interes istoric general. Totodată, ea este cea care trebuie să preia concluziile generale pe care istoria universală reușește să le formuleze și, « localizîndu-le » pentru fiecare din ramurile muzicologiei, să contribuie astfel ca muzicologia în ansamblul ei să-și însușească o concepție științifică istorică. Deci, nu numai istoria universală trebuie servită cu datele muzicologiei, cum cere Wiora, ci și muzicologia trebuie să primească, prin istoria muzicii, contribuția istoriei generale, ceea ce va ajuta dezvoltarea muzicologiei și, prin aceasta, chiar a muzicii — care va fi înarmată cu înțelegeri superioare celor ce pot decurge dintr-o muzicologie nefundamentată istoric, structurată numai tehnicist-sistematic.

Prin urmare această problemă de metodă devine, la drept vorbind, o problemă primordială de conținut, din analiza căreia rezultă și rolul istoriei muzicii: în concepția marxistă istoria încetează de a mai fi o disciplină pur descriptivă și dobîndește un rol activ în transformarea societății — în ansamblul acesteia (istoria universală) sau într-una din formele ei de manifestare, muzica (istoria muzicii).

O a treia observație pe marginea aceleiași teme privește corelația dintre istoria muzicii și celelalte ramuri ale istoriei culturii ca, bunăoară, istoria literaturii, istoria artelor plastice, istoria filozofiei, esteticii etc.

¹ Menționăm în țara noastră, în afara tratatului general privind istoria Romîniei (în șase volume), tratatele în pregătire pentru istoria filozofiei, istoria literaturii romîne, istoria teatrului și istoria artelor plastice din R.P.R., dintre care elaborarea ultimelor două revine Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R.

Dintre aparițiile monografice sau studiile publicate în ultimii ani, idei și formulări interesante în probleme analoge celor de care ne-am ocupat aici am citit din nou în lucrările acad. prof. TUDOR VIANU: *Formarea ideii de literatură universală*, în *Studii de literatură universală și comparată*, Ed. Academiei R.P.R., 1960, p. 125—161;

Această corelație trebuie urmărită atît în ce privește problemele metodologice ale respectivelor ramuri, cît și în ce privește stadiile lor de dezvoltare, realizările lor și concepțiile despre ele. O comparație între modul cum se pune problema raporturilor fiecăreia dintre ele cu istoria generală nu poate fi decît bine venită — dacă ne gîndim că literatura comparată și istoria literaturii, sau istoria artelor plastice, au avut de rezolvat înaintea istoriei muzicii probleme asemănătoare cu ale acesteia. Și în cursul constituirii lor, care a premers constituirea istoriei muzicii, s-a pus problema studiilor comparate pe arii ce depășesc limitele Europei, s-a simțit nevoia adoptării criteriilor istorice în ordonarea și evaluarea faptelor, s-a conturat necesitatea explicării istorice a formării, circulației și transformărilor pe care le suferă bunurile culturale, s-a realizat nu numai seriarea datelor disciplinei respective, ci și încadrarea lor istorică, explicarea raporturilor dintre ele și întreaga cultură, dintre ele și mediu, dintre ele și societate. Studii și sinteze deosebit de valoroase s-au întreprins de știința din țările socialiste în această privință. În perioada de după cel de-al doilea război mondial, în Uniunea Sovietică și în fiecare din țările de democrație populară s-au constituit colective speciale de cercetare a acestor domenii și s-au elaborat — și în mare parte chiar publicat — mari sinteze istorice care reprezintă expresia tezaurului cunoștințelor noastre și a stadiului nostru de interpretare la momentul în care ne aflăm ¹. Unele sinteze generale se pregătesc chiar în cadrul unei colaborări internaționale mai largi, sub egida UNESCO ².

Compararea cu soarta celorlalte discipline surori rămîne, credem, o preocupare din care istoria muzicii, ca disciplină mai recentă, nu va avea decît de cîștigat. Se pot aminti de exemplu indicațiile ce se

Istoria culturii, Eminescu în timp, Literatura comparată, Reverie în expoziția lui Luchian etc., din *Jurnal*, Editura pentru literatură, 1961, p. 127 și urm., 175 și urm., 195 și urm., 263 etc. O precizare interesantă privind studiul comparativ al literaturilor cu întreaga problemă a influențelor, a interacțiunilor reciproce între literaturi face MIHAI NOVICOV în *Din problemele cercetării marxiste a istoriei literare*, apărut în *Tribuna*, an VI, nr. 18 (274) din 3 mai 1962.

² Istoria civilizației omenеști; sub aceleași auspicii apare revista *Вестник мировой культуры* (și ediții în alte limbi).

pot extrage din studiile recente de istoria artelor apărute în țara noastră. Lăsînd deoparte spiritul general istoric în care sînt concepute lucrări ca *Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal*¹ de acad. G. Oprescu, sau *Istoria artei feudale în țările romîne*² de prof. Virgil Vătășianu, ni se pare că elemente prețioase se pot cîștiga și din compararea problemelor disciplinei noastre cu cele ce au fost de rezolvat în *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, vol. II (sec. XIX)³, de pildă. În prefața la N. Grigorescu⁴, profesorul acad. G. Oprescu reia unele idei pe care le-a expus încă din 1938: « În istoria artei, ceea ce contează cu adevărat nu-s micile rectificări de date, ortografia mai mult sau mai puțin exactă a unui nume, redat în mai multe feluri de scrierea fonetică, cu cirilice. Ele sînt importante și trebuiesc fixate, prin monografii. Ceea ce interesează cu adevărat este cunoașterea operei, judecarea ei, așezarea ei în evoluția unei perioade... »⁵. În menționata prefață — care deși deschide o monografie se poate referi prin cele mai multe teze ale sale la lucrări de istoria artei în general — paralel cu menționarea intențiilor de a aduce o « contribuție la interpretarea de pe pozițiile istoriografiei științifice a creației lui N. Grigorescu », deoarece « fără a fi integrate într-o viziune științifică, documentele rămîn inoperante », se arată căile utilizate pentru această integrare. Reținem printre altele următoarele precizări cu caracter programatic, în special pentru legarea analizei operei de elementul biografic, care este elementul cel mai nud istoric dintr-o monografie de artist: « Am căutat să unim prin fire multiple biografia și considerațiile asupra operei, proiectînd totul pe un fundal cît mai larg de istorie socială și artistică a vremii »; « Nu o biografie exterioară, alcătuită din fapte ce se puteau întîmpla oricui, ci una semnificativă, tinzînd să realizeze portretul moral al artistului, așa cum acesta s-a definit în timp și s-a realizat în operă, nuanță cu nuanță, este ceea ce ne-am propus ».

O a patra observație cu caracter general privește sfera de preocupări a istoricilor

noștri de muzică. În țara noastră cercetarea este orientată — cum e și firesc, la stadiul în care ne găsim — spre istoria muzicii romînești. Dar cele discutate aci în legătură cu istoria universală au deplină valoare chiar în aceste probleme, nu numai pentru că însuși Wiora, deși le discută în legătură cu istoria universală, se referă de fapt, de multe ori, la istorie în general, ci și pentru că cercetarea trecutului muzicii romînești nu se poate face științific fără o viziune istorică generală, referindu-ne numai la viața poporului român, ca exponent al realizărilor muzicale din țara noastră. Aceste realizări trebuie comparate cu stadiile atinse în istoria universală a muzicii, cu situația istoriei culturale generale, precum și a populației de pe teritoriul R.P.R., explicate prin dezvoltarea proprie a poporului român, în complexul societății din acea vreme, înțelese prin referire la condițiile vieții materiale de la data respectivă, urmărite în dezvoltarea lor, comandată și ea de dezvoltarea vieții economico-sociale etc. Relația dialectică dintre datele cercetării locale și sinteza istorică, inclusiv cea de istoria muzicii, ne dovedește necesitatea abordării trecutului muzicii romînești numai de pe pozițiile materialist-istorice.

Teze apropiate celor ce semnalăm pentru istoria muzicii au fost dezvoltate în legătură cu disciplina cea mai apropiată de istoria muzicii, critica muzicală, în referatul prezentat în numele unui colectiv, în cenaclul Uniunii Compozitorilor, de Alfred Hoffman⁷. Luîndu-se poziție față de formalismul din critica muzicală, se arăta în acest referat că acest fenomen « este sinonim cu preocuparea exclusivă pentru tehnicismul savant, pentru disecția foarte detaliată a elementelor de limbaj și construcție muzicală, concretizată uneori în impresionante scheme matematice; acestea ar putea să fie de o oarecare utilitate unui grup restrîns de specialiști, preocupăți de latura « meșteșugărească » a procesului de creație. Dar chiar și pentru aceștia, în măsura în care sînt cu adevărat artiști, este oare indiferentă dezvăluirea universului psihologic al compozitorului?

¹ Editura Academiei R.P.R., Buc., 1956. O ediție în limba germană, cu fotografii realizate de Erhard Daniel, a apărut sub titlul *Die Wehrkirchen in Siebenbürgen* la Dresden, Sachsenverlag, 1961.

² Editura Academiei R.P.R., Buc., 1959 (vol. I).

³ Editura Academiei R.P.R., Buc., 1958.

⁴ Editura « Meridiane », Buc., 1961.

⁵ *Universul*, 1938, în legătură cu lucrarea *Pictura romînească în secolul al XIX-lea* (cit

după *Gazeta Cărilor*, an VI, nr. 19-20—15 și 30 aprilie 1938, p. 2: recenzie de Dr. N. Chiriac Dimancea).

⁶ N. Grigorescu, Buc., Editura « Meridiane », 1961, p. 6.

⁷ Publicat în *Muzica*, an XII, nr. 2, februarie 1962, sub titlul *Probleme actuale ale criticii noastre muzicale*.

Oare nu tocmai ideile, frământările creatorului, ca rezultat al contactului său cu viața și cu oamenii, formația sa ideologică, natura specifică a personalității sale, sint factorii determinanți în cristalizarea limbajului unei lucrări realiste?». În același sens trebuie citată analiza făcută de revista *Lupta de clasă* activității muzicologice reflectată în revista *Muzica*¹.

Înțelegerea marxistă a problemelor de care ne-am ocupat ne va duce la valorificarea științifică a realizărilor muzicii românești din trecut, pe care nu le vom supraestima, dar nici nu le vom neglija ca lipsite de valoare, ținând poate seama numai de creațiile unor mari personalități muzicale de peste hotare. Însăși valoarea estetică a unei opere este o categorie istorică, în componența căreia intră și valoarea ei istorico-socială, pe care sîntem datori să o desprindem și să o subliniem pentru realizarea imaginii juste a trecutului nostru

muzical, pentru conturarea aportului românesc în muzică, a caracterului autohton al sintezei muzicale românești și determinarea influențelor primite și exercitate de muzica românească. În această lumină se plasează și aprecierea rolului istoric-muzical al folclorului și a constituirii pe baza lui a școlilor naționale de muzică. Preocuparea pentru folclorul național și școlile naționale nu demonstrează, cum eronat socotește Wiora, o știrbire a caracterului universal-istoric al muzicologiei, ci reprezintă tocmai completarea și concretizarea acestuia în diversitatea lui².

Cele schițate aci pot duce, sperăm, la stabilirea unor premise pentru dezvoltarea unui program de studii de istorie muzicală care să integreze cercetarea trecutului muzicii românești în dezvoltarea generală a muzicii, a culturii, a societății³.

MIRCEA VOICANA

BREAZUL GEORGE

Contribuții la cunoașterea învățămîntului muzical la începutul secolului XIX,
în *Muzica*, an. XI, nr. 3, martie 1961, p. 30—33;

Noi date despre trecutul muzicii noastre, în *Muzica*, an. XI, nr. 7, iulie 1961, p. 27—30.

În două din caietele revistei *Muzica* pe anul 1961 au fost publicate ultimele contribuții ale regretatului muzicolog român, profesorul G. Breazul.

Decedat la București la 3 august 1961, necrologul său apărea în *Muzica* chiar în numărul în care Breazul își publica ultimul articol privind trecutul muzicii românești, marcînd prin această prezență pînă în ultimele clipe aceeași activitate vie pe care a desfășurat-o ca unul din cei mai harnici pionieri ai cercetării istoriei noastre muzicale.

Născut în 1887 în Amărăștii de Jos (Oltenia), a izbutit printr-o muncă încordată să se numere în rîndul pionierilor muzicologiei științifice românești. L-au ajutat la aceasta studii istorice, filozofice și muzicale temeinice (la Conservatorul din București, la Universitatea din Berlin), munca sa de profesor în învățămîntul secundar (din 1914) și în cel superior

(după 1926, în cadrul Conservatorului de muzică din București), activitatea sa la Uniunea Compozitorilor din R.P.R., din al cărei Comitet de conducere a făcut parte, precum și o întinsă cultură generală și un spirit meticulos analitic. Laureat al Premiului de Stat și decorat cu Ordinul Muncii clasa a II-a, George Breazul a justificat aceste recunoașteri oficiale și prin activitatea sa de cercetător, și prin aceea de profesor și de îndrumător al tinerelor generații.

Apreciat și peste hotare, a fost membru în « Gesellschaft für Musikforschung » (Kassel) și membru de onoare în « Gesellschaft der Freunde des internationalen Musiker-Brief-Archivs » (Berlin), a reprezentat muzicologia românească la diverse congrese (de exemplu « Congresul Internațional de Muzicologie » de la Viena — 1956) și a contribuit mult la cunoașterea peste hotare a muzicii românești, prin cola-

¹ *Lupta de clasă*, nr. 11/1961.

² O poziție justă din acest punct de vedere vădește după părerea noastră periodicul românesc *Revista de folclor*; dar în această revistă studiile și contribuțiile privind folclorul muzical sînt mult prea puține, prea rare.

³ În expunerea făcută la 31 martie 1962 în cadrul sectorului de istoria muzicii al Institutului de istoria artei am încercat să schițăm tezele generale de la care urmează să pornească un asemenea program.

borările sale la diversele enciclopedii, perio-
dice și edituri străine. Opera sa cuprinde
lucrări variate: literatură pedagogică, lucrări
de folclor, lucrări de muzicologie generală
și de istoria muzicii, precum și numeroase
conferințe, note de curs etc.

★

Cele două studii tipărite în ultimul an
al vieții sînt dedicate unui interesant manu-
scris provenit de la familia Glogoveanu și
aflat în posesia autorului. Analiza și ca-
racterizarea acestui document prilejuiește
autorului dezvoltări interesante pentru
istoria vieții muzicale din Țara Romî-
nească în preajma revoluției lui Tudor
Vladimirescu.

Manuscrisul este un document mixt,
al culturii orientale (neogrecești, fanariote)
și apusene — și tocmai ciocnirea în acel
moment a acestor două orientări culturale
încearcă Breazul să ne-o sugereze încă de
la începutul primului studiu de care ne
ocupăm, prezentîndu-ne tabloul culturii
grecești în principatele romîne la înce-
putul secolului al XIX-lea și, în paralel,
începuturile pătrunderii muzicii apusene,
vocale și instrumentale.

Partea muzicală a manuscrisului urmează
după întreruperea (la pagina a 6-a) a unei
transcrieri, făcută probabil de un elev,
a unui fragment din gramatica lui Ștefan
Kommitàs. După cum se știe, acesta
era una din figurile proeminente ale școlii
neogrecești din Principate, în acea epocă
de elan revoluționar și de pregătire a
Eteriei. Întreruperea este explicată just
prin evenimentele ce au avut loc la 1819:
fuga lui Caragea, ca și a lui Kommitàs,
la Brașov. Partea muzicală a manuscrisului,
scrisă de altă mînă, este intitulată « *Anfangs-
gründe der praktischen Tonkunst besonders
auch zum Clavier oder Forte-piano* ». Breazul prezintă cu această ocazie, pe baza
izvoarelor, datele pe care le avem în ce
privește noua influență artistică apuseană,
ce se manifesta pe atunci, și rolul muzicii
pianistice în cadrul ei. Cum manuscrisul
este în limba germană, iar profesorii de
pian erau străini, recrutați mai ales prin
Sibiu, Breazul ajunge la concluzia că
« *Anfangsgründe* » a fost scris la București
probabil de un austriac, muzicant profes-
ionist — executant sau profesor de pian —
chemat « să predea lecții de pian în casa
boierească din care făcea parte acel școlar
al Academiei grecești » ce copiasse la înce-
putul caietului său un fragment din Gra-
matica lui Ștefan Kommitàs.

Al doilea studiu înfățișează « conți-
nutul teoretic și muzical » al manuscrisului,
pornind de la constatarea că autorul nu
s-a folosit de lucrările didactice care circula-
u curent pe atunci, și pe care Breazul
le enumeră. În mod deosebit se oprește
însă asupra metodei muzicale alcătuite de
Martin Schreiber din Brașov, la 1803
(mss. la Biblioteca Brukenthal-Sibiu). Com-
parînd cu această lucrare manuscrisul
« *Anfangsgründe* », acesta apare ca fiind
mult mai elementar sau chiar rudimentar
și — mai ales — lipsit de orice specific
pianistic, în pofda mențiunii din titlu.
De aci se poate trage concluzia că autorul
nu era pianist, dar avea cunoștințe ele-
mentare de teoria muzicii.

Partea muzicală propriu-zisă, care urmează
acestei părți teoretice-didactice, constă
din 20 pagini cu diverse dansuri (poloneză,
menuet, ecoseze, ländler, mazurca, cadril
etc. — inclusiv două hore) și cu « cinci
piese de recreațiune ».

Pe drept cuvînt George Breazul se
ocupă mai îndeaproape de hore și mai cu
seamă de ultima piesă din colecție, intitu-
lată « *Vallachica* »: notarea și armonizarea
lor este neizbutită, dar cu tot sistemul
occidental de notație, răzbate caracterul
lor autohton, mai ales în « *Vallachica* », ale
cărei înrudiri cu melodii cuprinse în
« *Capriciul* » lui Romberg sau în manu-
scrisul « *Des chansons Valaques sur le
Piano-Forte* » (analizat tot de G. Breazul
în studii anterioare) sînt stabilite. Din
această comparație rezultă că « *Vallachica* »
este forma anterioară a celui « *Wallaqwe
all Fillipesku* » din manuscrisele « *Des
Chansons Valaques sur le Piano-Forte* »
și a primei melodii din cel de-al treilea
caiet de melodii « *valahe* » publicat la
1852 de Johann Andreas Wachmann.

După aceste constatări, Breazul încearcă
să determine cine a fost autorul manu-
scrisului « *Anfangsgründe* ». În eliminarea
pe rînd a ipotezelor că ar fi vreun membru
al trupei lui Johann Gerger sau unul din
cei trei muzicanți vienezi (Ioan Mangli,
Cazabichi și Franz Truşemschi) care făceau
parte din orchestra Curții lui Constantin
Ipsilanti (desființată de Caragea Vodă la
1813), ajunge să discute posibilitatea ca
manuscrisul să provină de la Wenzel sau
Franz Ruziczka, instrumentiști în aceeași
orchestră. Pînă la sfîrșit, Breazul opinează
pentru identificarea autorului cu Wenzel
Ruziczka, care după ce fusese oboist și
violonist în orchestra Curții, va fi început,
după desființarea orchestrei la 1813, să
dea lecții de muzică, improvizîndu-se în

profesor de pian și încercînd să-și alcătuiască, probabil din memorie, acea metodă pe care a intitulat-o « Anfangsgründe. . . ».

Presupunerea este atrăgătoare, dar această identificare ni se pare, totuși, în stadiul actual al documentării, prea hazardată pentru a putea fi primită fără rezerve. Este însă pe deplin justificată sublinierea meritului multiplu al manuscrisului, atît ca document al trecerii de la cultura fanariotă la cea apuseană, cît și ca o primă încercare cunoscută de alcătuire al unui manual de teorie elementară a muzicii în Țara Romînească, precum și ca primă încercare de a culege și nota (în cadrul unui aranjament pentru pian și al unei înveșmîntări armonice, de altfel nereușite) melodii populare romînești.

Pe de altă parte, dacă ipoteza identificării autorului cu unul dintre membrii familiei Ruziczka ar fi exactă, ar fi fost necesară o mai amplă prezentare a rolului deosebit pe care l-a avut această familie în organizarea vieții muzicale din țările romîne, știut fiind că aceeași familie a contribuit esențial la înjghebarea celui mai vechi conservator de muzică de pe teritoriul patriei noastre, conservatorul « Gheorghe Dima » din Cluj. Probabil că în diverse alte orașe să fie răspîndite și alte manuscrise muzicale ale membrilor acestei familii, în afară de cele semnalate în bibliotecile clujene de muzicologul prof. Ștefan Lakatos, care a destinat acestei familii și studii speciale, necitate de prof. George Breazu.

Găsind deplin justificată atenția pe care Breazu l-a acordat-o transcrierilor de melodii romînești, am fi dorit ca tocmai în legătură cu identificarea autorului manuscrisului să se fi ocupat mai de aproape și de celelalte piese, de dans și « de recreațiune ». Identificarea lor nu s-a încercat. Ar fi totuși interesant de stabilit dacă ele sînt

încercări ale autorului manuscrisului, transcripții-prelucrări sau notări din memorie ale unor piese îndeobște cunoscute, precum și sfera lor de circulație. Nu ne-ar putea ele ajuta — mai mult chiar decît piesele romînești — să determinăm în cazul de față cine era eventual sau cine ar fi putut să fie autorul manuscrisului? Această verificare nu o poate face însă nici cititorul, deoarece ilustrația în facsimile, destul de bogată și foarte clară, se referă tot numai la piesele romînești.

Cu toate aceste rezerve, la care se adaugă și cele privind tabloul poate prea neclar și generalizator al prezentării de istorie culturală cu care începe primul articol de care ne ocupăm, cele două ultime contribuții ale lui George Breazu își păstrează importanța lor netăgăduită și se impun unei studieri atente.

Revista *Muzica* îndeplinește prin rubrica sa de istorie muzicală un important rol pozitiv în cunoașterea trecutului fenomenului muzical pe teritoriul patriei noastre. Este necesar însă ca asemenea lucrări să apară mai organizat, să se treacă la permanentizarea rubricii și să se adopte un sistem unitar de intitulare a ei. De asemenea, pe viitor este de dorit ca titlurile unor contribuții ce apar succesiv să fie unitare. Astăzi, rămîne inexplicabil de ce *Contribuții la cunoașterea învățămîntului muzical la începutul sec. al XIX-lea* poartă indicativul « II » — deci continuă altă contribuție, care a fost « I » —, în timp ce ultimul articol, care ar trebui să fie prin urmare « III », nu poartă un asemenea indicativ, are alt titlu (*Noi date despre trecutul muzicii noastre*) și nu este cuprins în rubrica « Pagini din istoria muzicii noastre », în care apăruseră *Contribuții la cunoașterea învățămîntului muzical la începutul secolului XIX*.

MIRCEA VOICANA

NOTE DE LECTURĂ

A. KHATCHATRIAN

Les Baptistères Paléochrétiens

Paris, 1962, 154 p. 391 figuri.

A doua culegere de documente din seria «Collection Chrétienne et Byzantine» editată de A. Grabar, cartea lui A. Khatchatrian se dovedește de un deosebit interes, pentru cercetătorii artei și arheologiei, perioadei de început a feudalismului. Autorul a cules, redesenat și adnotat planurile tuturor baptisteriilor paleocreștine, cunoscute pînă în momentul apariției cărții. Materialul imens a fost clasat și prezentat după criteriile topografic și tipologic, cel cronologic neputînd fi utilizat în cazul de față. Astfel întreaga lume antică a fost împărțită în cinci regiuni formate din provincii alăturate geografic și înrudite din punct de vedere al stilului. În cadrul fiecărei regiuni, monumentele sînt clasate pe tipuri mari, provenind de la baptisteriile amenajate în cadrul unor edificii cu altă destinație inițială, trecînd apoi la baptisteriile anexe și terminînd cu baptisteriile autonome. Aceste categorii mari sînt urmărite pe variante și însoțite de cîte o notă, cuprinzînd o scurtă descriere, date cronologice și bibliografie. Desenele sînt executate unitar ca manieră și scară și orientate. Tipurile de bazine baptismale sînt urmărite separat. La începutul volumului, într-o introducere, autorul expune condițiile în care lucrarea a fost realizată și dă o serie de lămuriri metodice foarte prețioase. Prefața lui A. Grabar este de asemenea valoroasă, atît pentru indicațiile metodice pe care le dă — între altele este de relevat însemnatul efort de a aduna și edita sistematic toate docu-

mentele de artă creștină și medievală timpurie, cunoscute pînă acum, pe care savantul de la Sorbona și colaboratorii săi îl fac —, ca și pentru cele cîteva idei schițate la sfîrșitul ei. Unitatea de cultură materială a lumii «paleocreștine», coincidența dintre aria geografică a ei și teritoriul imperiului roman, lipsa de preocupări artistice a primilor arhitecți creștini și punctul lor de vedere strict funcțional, marea varietate de tipuri și distribuirea lor preferențială pe regiuni, sînt sugestii ce trebuie ținute în seamă de oricine studiază acest domeniu. De reținut, de asemenea, făgăduiala autorului de a dubla în viitor repertoriul de față, de un studiu analitic al tipurilor de baptisterii și originile lor. Cartea, prezentată într-o manieră sobră, se remarcă prin claritatea desenelor și prin tiparul limpede. Ea interesează mai ales pe specialiștii de la noi care se ocupă cu antichitatea tîrzie sau începutul epocii bizantine, precum și de problemele mai largi ale originilor tipurilor arhitecturale religioase medievale românești. În acest sens trebuie semnalată marea varietate de tipuri de baptisterii anexe, precum și apariția construcțiilor treflate, sau de tipul biserică-sală, printre baptisteriile repertoriate.

Într-un cuvînt, o carte utilă și necesară, aparținînd unei categorii încă prea săracă. De recunoscut scrupulul și precizia științifică cu care a fost alcătuită.

RADU FLORESCU

membru corespondent al Academiei de Științe Bulgare, Director al Muzeului
Arheologic din Sofia

България страна древних культур [Bulgaria—țară a civilizațiilor străvechi]

Sofia, 1961, 58 p., 54 planșe a 89 ilustrații

Cartea cunoscutului arheolog de la Sofia este o prezentare în condiții de ediție artistică a principalelor monumente de pe teritoriul Bulgariei și a cadrului istoric în care ele au apărut. Organizată cronologic, cartea comportă patru capitole: epocile pietrii și bronzului, epoca fierului (tracii și colonizarea grecească); Tracia și Moesia sub stăpânirea romană și evul mediu bulgăresc. O scurtă bibliografie și o bogată și suficient de reușită ilustrație completează textul. Scrisă limpede și curgător, concentrând datele esențiale ale arheologiei și istoriei vechi și medievale ale Bulgariei, cartea, tipărită de Editura pentru literatură în limbi străine de la Sofia, este destinată să fie un ghid și o introducere la studiul

istoriei și arheologiei Bulgariei. Prețioasă ilustrația cuprinzând imaginile celor mai importante monumente de pe teritoriul Bulgariei, dintre care spicuim: tezaurele de la Vîlcitrîn, Duvanli, Panaghiuriște și Lucovit, mormintele de la Mezec, Cazanlic și Silistra, monumente de la Seutopolis, Madara, Plisca și Preslav, în sfârșit biserici de la Mesembria, Boiana, Stanimaca.

De remarcat condițiile de prezentare grafică, hîrtia de bună calitate și coperta legată în pinză, cu imaginea unui basorelief din vremea primului țarat bulgar, estompată în auriu, pe scoarța anterioară. O carte pe cît de utilă, pe atît de plăcută.

RADU FLORESCU

MARIA FILOTTI

Am ales teatrul

București, Editura pentru literatură, 1961, 380 [384] p. + [8] f. pl.

Pentru cercetătorii specializați în problemele de istorie teatrală, obișnuiți să lucreze mai ales pe baza informațiilor din presă și a documentelor de arhivă, amintirile Mariei Filotti, care depășesc cu mult în implicații simplele mărturisiri personale, reprezintă un serios ajutor și un instrument în munca de reconstituire a trecutului teatrului românesc. Ele aparțin unei personalități artistice deosebite, care a știut să redea, evident adesea în mod subiectiv, totdeauna însă viu și colorat, o întregă epocă bogată în evenimente în care a fost implicată direct. Informația se întregeste prin elementele de reconstituire a unei anumite atmosfere, prin nota de pitoresc, prin acea putere de convingere care rezidă în comunicarea unei experiențe trăite.

Cartea debutează cu întrebarea, pe care și-o pune artista, ajunsă în pragul bătrîneții și privind în urmă, dacă a meritat să înfrunte greutățile adesea istovitoare și rigorile unei vieți închinată teatrului, prejudiciile vremii privind meseria de actor, dacă nu cumva a existat o proporție nedreaptă între ceea ce a dat, ca energie,

efort, stăruință, și satisfacțiile culese în carieră. Întreaga demonstrație ulterioară vine să confirme că artista nu a regretat a fi « ales teatrul » și că, dacă ar fi s-o ia de la început, chiar — de data aceasta — în cunoștință de cauză, alegerea ar fi aceeași.

Recunoașterea uriașei puteri de influențare publică pe care o deține teatrul (Maria Filotti mărturisește — p. 335 — a-și fi făcut un crez artistic din cuvintele lui Voltaire: « teatrul este mijlocul cel mai înalt pe care societatea l-a inventat spre a șlefui și înnobila moravurile »), pasiunea și abnegația în muncă, neîncetata căutare spre desăvîrșire, « aspirația către durată » (p. 119) au caracterizat-o pe artista care nu se mulțumea cu redarea palidă, aproximativă a unui caracter, ci urmărirea o redare deplină, cea mai conformă cu vederile dramaturgului, o deslușire definitivă și pentru spectatori a intențiilor implicate în rol. Cu prețul multor căutări, ea găsea adesea amănuntul concret, cu caracter de simbol, hotărîtor în definirea personajului: astfel este mica « scenă » de « istericale » a Zoițicăi, care precede leșinul fictiv la

sfârșitul actului I din *O scrisoare pierdută* (p. 175), pe care Maria Filotti a introdus-o stabilind de atunci o tradiție în interpretarea acestui rol; sau alegerea blănii de leopard, întreagă, montată pe un amplu mantou, care, de la prima apariție a prințesei de Chabran (*Modelul*, de Bataille), urmărește să asocieze cu personajul ideea de excentricitate, aroganță, felinitate, pradă (p. 89).

Seriozitatea cu care Maria Filotti înțelegea să se consacre muncii artistice se străvede încă din prima etapă a acestei munci, aceea a luării de contact cu rolul propus: pline de interes, prin pătrunderea subtilă, prin facultatea de a distinge nuanțele, sînt analizările inteligente ale unor personaje feminine complexe, uneori pline de contradicții, cum ar fi de pildă eroinele ibseniene (p. 122—135), Arcadina (Cehov — p. 137—139), doamna Arbuthnot (Wilde — p. 148—149), Elisabeta, regina Angliei (Bruckner — p. 152—155), ori, în piesele originale, Florentina (Alex. Kirilșescu — p. 167—168), Zoița (I. L. Caragiale — p. 173—176), Ioana Boiu (Camil Petrescu — p. 166), Adela (Horia Lovinescu — p. 338—340) etc. etc.

Studii clasice solide, însușite atît în școală cît și în anii cursurilor universitare — Maria Filotti a urmat, în afară de Conservator, și Facultatea de litere și filozofie, și cursuri de drept —, o informație bogată și neîntreruptă prin lecturi și călătorii, care îi permit asociații variate și permanente referiri, acordă acestor analize — și desigur și interpretării care pornea de la constatățile acestor analize — un nivel de cultură deosebit.

În materie de interpretare, experiența împărtășită de M. Filotti prin intermediul memoriilor sale, confruntată cu amintirea pe care a lăsat-o celor care au văzut-o jucînd, este încă un argument împotriva stilului declamatoriu, grandilocvent și exterior; experiența ei îndeamnă spre efort de înțelegere în profunzime, spre observația atentă a realității, ca bază a diversității în mijloacele de expresie.

Biografia artistei e reconstituită cu preocuparea de a nu omite nimic esențial, însă evitînd în același timp detaliile prea personale, care n-au avut repercusiuni asupra artei sale.

Din filele memoriilor Mariei Filotti reînvie figuri de prestigiu ale vremii. Artista a avut parte de parteneri celebri și amintirile ei le consacră acestora un spațiu generos: artistei și profesoarei Aristizza Romanescu i se închină pagini de caldă

admirație și recunoștință; Aglaia Pruteanu e evocată jucînd, la Iași, pe Geta în *Fintîna Blanduziei*; se vorbește despre forța dramatică irezistibilă a Agathe Birșescu, din trupa căreia Maria Filotti, proaspătă absolventă, făcea parte în 1907; sînt apoi amintiți Marioara Ventura, Petre Liciu — și sînt enumerate învățămintele pe care M. Filotti, și desigur și alții, i le datorează despre valoarea compoziției, repulsia pentru manierism, pericolul cabotinizării —; Aristide Demetriade, neuitat partener în *Hedda Gabler*; Iancu Brezeanu și falsa reputație de « cetățean turmentat » în viața de toate zilele; Nicolae Soreanu, Tony Bulandra, atît de frecvent distribuiți alături de M. Filotti; Nicolae Bălățeanu, un ideal Armand Duval, Wronski; Aura Buzescu, la începutul carierei sale, în ingenua Thea din *Hedda Gabler*; Marioara Voiculescu, Petre Sturza, Sonia Cluceru, Mișu Fotino, Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Giurgea, Tina Barbu, Ion Manolescu și nenumărați alții, practic toți actorii contemporani, care, ca parteneri ori ca elevi (din 1926 și pînă în 1950 M. Filotti a fost profesoară la Conservator), s-au întîlnit cu Maria Filotti. Pentru fiecare dintre ei artista găsește cuvinte de prețuire, însă nicăieri stima și gratitudinea ei nu sînt mai convingător exprimate decît în evocarea repetată a « meșterului » Nottara, din a cărui înriurire în formația ei artistică își face un titlu de glorie.

Sînt de asemenea amintite personalități culturale ale timpului: Al. Davila, sub directoratul căruia M. Filotti a debutat pe scena Naționalului din București în *Răzvan și Vidra*; Haralamb Lecca, energicul director al teatrului din Iași; poetul Mihail Codreanu; Pompiliu Eliade; Delavrancea, citind cu glasul său vibrant pentru prima oară piesa *Apus de soare* în foaierea vechiului Teatru Național; Victor Eftimiu, Camil Petrescu.

În sfîrșit nenumărați reprezentanți de frunte ai teatrului străin: Kainz, la Burgtheater, la Viena, francezii Simone Bartet, Suzanne Desprès, Lugné-Poë, Le Bargy, Marthe Brandès, Mounet-Sully, Réjane, Lucien Guitry, de Max, Sarah Bernhardt, Jean Coquelin, italienii Ermete Novelli, Alfredo de Sanctis, autorul Gherardi, apoi reprezentanții teatrului sovietic Ghiatintova, Marețkaia, Mordvinov, Tarasova, Cerkasov.

Informații prețioase cuprinde cartea Mariei Filotti în ceea ce privește participarea reprezentanților teatrului românesc la diferitele întîlniri teatrale internaționale din trecut și în primul rînd la congresele

anuale ale Societății universale de teatru, inițiate de regizorul francez Firmin Génier în 1926. M. Filotti a fost în repetate rânduri, alături de G. Ciprian și Soare Z. Soare, delegata — cea mai potrivită de altminteri, după cum remarcă și Ov. Crohmălniceanu în prefața volumului — actorilor români la aceste congrese, intervenind în discuții și urmărind afirmarea teatrului nostru pe orbita internațională, colaborarea României la publicațiile teatrale internaționale. În această calitate artista a fost una dintre primele care a cunoscut viața culturală sovietică, în 1934, când a luat parte la festivalul teatral organizat la Moscova. Spectacolele lui Stanislavski, spectacole în regia lui Meyerhold, a lui Tairov, au fost pentru M. Filotti un prilej de învățăminte și meditație; impresiile sale trebuie judecate raportate la epoca aceea când știrile despre U.R.S.S. lipseau aproape cu totul, când contactul cu realitățile sovietice corespundea cu descoperirea unui continent nou.

Trecînd peste exagerările cu privire la caracterul protestatar și rezistent al teatrului particular în perioada dinaintea și din timpul celui de-al doilea război mondial, asupra căruia insistă directoarea teatrului «din Sărindar», devenit ulterior «Teatrul Maria Filotti», ca și peste unele aprecieri subiective, insuficient diferențiate, în legătură cu piese de valori inegale, prețuim amintirile Mariei Filotti în primul rînd pentru densitatea materialului de informație referitor la viața teatrului în prima jumătate a acestui veac. Dar ar fi nedrept să mărginim interesul cărții doar la valoarea sa informativă, deși aceasta nu e deloc neînsemnată, o repetăm. Lucrarea — pe care, notăm în treacăt, am fi vrut-o mai ilustrată — reflectă o îndemînare scriitoricească autentică și succesul ei a dovedit că răspunde unei curiozități care depășește cercul specialiștilor.

ANCA COSTA-FORU

K. H. ZAMBACCIAN

S-a stins din viață, în ziua de 18 septembrie 1962, Krikor H. Zambaccian, colecționar și critic de artă, membru corespondent al Academiei Republicii Populare Romîne, membru al Uniunii Artiștilor plastici.

K. H. Zambaccian s-a născut la 6 februarie 1889. Dragostea lui pasionată pentru artă, orizontul său larg, entuziasmul mereu proaspăt pentru valorile artistice autentice, au făcut din K. H. Zambaccian, timp de peste patru decenii, una din personalitățile de frunte ale vieții artistice românești.

Sprijinul și prețuirea sa au fost pentru mulți dintre artiștii noștri de seamă un stimulent într-o vreme în care oficialitățile vechiului regim manifestau cea mai totală nepăsare față de artă și artist.

Însuflețit de un fierbinte patriotism, K. H. Zambaccian a dăruit statului și poporului bogata sa colecție de artă românească, devenită după 1947 Muzeul Zambaccian, una din cele mai cunoscute și mai prețuite instituții artistice din capitala patriei noastre.

Spiritul viu, interesul permanent cu care a urmărit desfășurarea vieții artistice, siguranța gustului și-au găsit de asemenea expresia în remarcabile studii de artă (*Pagini de artă*, monografiile Grigorescu, Petrașcu, Tonitza) și într-o bogată activitate de comentator și popularizator entuziast al unora dintre cele mai semnificative figuri și evenimente ale artei românești și străine. În anii de după eliberare K. H. Zambaccian a salutat și apreciat cu căldură, în cronici și conferințe, succesele artiștilor noștri și tot progresul ce se înfăptuia în arta și cultura socialistă.

Însuflețit de convingeri progresiste, K. H. Zambaccian s-a situat în anii celui de-al doilea război mondial pe poziții hotărît antifasciste. În anul 1946 el a fost primit în rândurile partidului clasei muncitoare.

Meritele sale pe tărîmul artei și culturii s-au bucurat de prețuirea statului și poporului nostru. În 1948, K. H. Zambaccian a fost ales membru corespondent al Academiei R.P.R., iar în 1957 a fost decorat cu Ordinul Muncii clasa I.

Ani de-a rîndul membru în Comitetul de redacție al revistei *Studii și cercetări de istoria artei* și colaborator al ei, cu articole și note (*Pictorul V. I. Surikov*, *Camil Ressu*, *Criticul Stasov*), K. H. Zambaccian a urmărit cu atenție și dragoste dezvoltarea tinerilor istorici și critici de artă din țara noastră. Prin moartea sa, cultura și arta românească pierd un prețios animator.

CĂRȚI RECENT INTRATE ÎN BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

KIBRIK (E.), *Об искусстве и художниках*, Moscova, Izd. Akad. Hud. SSSR, 1961.
 REWALD (JOHN), *Post-impressionism from Van Gogh to Gauguin*, New York, The Museum of Modern Art, 1956.
 TALBOT RICE (D.), *Byzantine Art*, Londra, Penguin Books, 1962.
 BULTMANN (BERNHARD), *Oskar Kokoschka*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1960.
 MARANGONI (MATTEO), *Arte barocca*, nuova edizione. Firenze, Vallecchi Editore, 1953.
Meisterwerke Aussereuropäischer Malerei, Berlin, Safari-Verlag, 1959.

NEWTON (ERIC), *Kunstschätze der Welt*, München-Zürich Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur Nachf., 1960.
 REUTERWÄRD (PATRIK), *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom. Untersuchungen über die Farbwirkung der Marmor und Bronzeskulpturen*, Stockholm, Svenska Bokförlaget/Bonniers, 1960.
 HOPE-WALLACE (PHILIP), *A Picture History of Opera*, Londra, Edward Bulton, 1959.
Bibliografie české výtvarné umělecké literatury 1918–1958, Praga, Státní knihovna, 1960.

DIN SUMARUL REVISTELOR INTRATE ÎN BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

ХУДОЖНИК, 1962

B. VIȘNEAKOV, *С позиции жизненной правды*, nr. 2, p. 1–8.
 S. VALERIUS, *Искусствоведению, размах, актуальность, теоретическую глубину*, nr. 3, p. 12–18.
 A. CECIN, *К спорам об условности*, nr. 4, p. 27–28.

ТВОРЧЕСТВО, 1962

S. VALERIUS, *Скульптура в ансамбле города*, nr. 1, p. 15–17.
 V. LEBEDEV, *Монументальное и камерное*, nr. 2, p. 8–11.
Изобразительное искусство и архитектура на современном этапе, nr. 4, p. 14–17.

ИСКУССТВО, 1962

A. CEGODAEV, *Аристид Майол*, nr. 1, p. 53–61.
 N. TRETIKOV, *Заметки о натюрморте*, nr. 2, p. 20–24.
 A. BOGDANOV, *Национальные традиции и реализм*, nr. 3, p. 37–43.
 VLADISLAV ZIMENKO, *Большие итоги, большие задачи*, nr. 4, p. 12–27.

BILDENDE KUNST, 1962

PETER FEIST, *Harmonie Parallel zur Natur*, nr. 1, p. 18–24.
 GERTRUD ALBRECHT, *Antifaschistische deutsche bildende Künstler im tschechoslowakischen Asyl*, nr. 1, p. 25–51.
 HELMUT OBST, *Wird die Berufskunst absterben?*, nr. 3, p. 134–141.

- HEINZ WORNER, *Deutsche antifaschistische Künstler im englischen Exil*, nr. 3, p. 142–152.
 Zu einigen Entwicklungsproblemen der bildenden Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik, nr. 4, p. 171–177.
 IRENE GEISMEIER, *Betrachtungen zu einigen Werken Tilmann Riemenschneiders*, nr. 4, p. 185–193.
 CHRISTIAN EMMRICH, *Vom Anderswerden eines Künstlers*, nr. 5, p. 255–260.

UMENI, 1962

- JAROMIR NEUMANN, *Une œuvre importante de Sébastien del Piombo*, nr. 1, p. 1–34.
 LUDÉK NOVÁK, *La théorie des arts plastiques au cours des années 1953–1960*, nr. 2, p. 160–175.
 JARMILA KRČÁLOVÁ, *Gravures et peintures murales de la Renaissance dans nos pays*, nr. 3, p. 276–281.

PRZEGLAD ARTYSTYCZNY, 1962

- ZBIGNIEW KLACZYŃSKI, *Fakty i idee*, nr. 1, p. 3–12.

ИЗКУСТВО, 1962

- BOGOMIL RAINOV, *За традицията и новаторство*, nr. 1, p. 5–12.

ACTA HISTORIAE ARTIUM, 1962

- JOLÁN BALOGH, *Un capolavoro sconosciuto del Verrocchio*, t. VIII, p. 55–98.
 KLARA CSAPODI-GÁRDONYI, *Un manuscrit Pétrarque-Dante de la Bibliothèque Nationale à Paris et ses rapports avec la «Bibliotheca Corviniana»*, t. VIII, p. 99–106.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS. 1962

- CHARLES DE TOLNAY, «Michel Ange dans son atelier», par Delacroix, ianuarie, p. 43–49.
 AARON SCHARF, *Camille Corot and Landscape Photography*, februarie, p. 99–102.
 PIERRE SALIES, *Imagerie populaire et confréries toulousaines*, mai–iunie, p. 257–276.

BURLINGTON MAGAZINE, 1962

- X. DE SALAS, *Goya in Paris*, martie, p. 104–109.
 AARON SCHARF, *Painting, Photography and the Image of Movement*, mai, p. 186–195.

- MARGARET RICKERT, *The So-called Beaufort Hours and York Psalter*, iunie, p. 238–246.

ART NEWS, 1962

- JACQUES SALOMON, *Vuillard paints a Portrait*, ianuarie, p. 24–27.
 ALFRED FRANKFURTER, *How did Goya paint?*, martie, p. 26–29.
 HENRY GELDZAHLER, *The late Léger: Parade of Variations*, martie, p. 32–34.
 ELEANOR P. SPENCER, *Modern Look through Impressionist Eyes*, aprilie, p. 29–31.

STUDIO, 1962

- COLIN MOSS, *Oskar Kokoschka and the School of Vision*, februarie, p. 62–63.
 GEORGE SAVAGE, *Buying Treasure for the National Gallery*, iunie, p. 204–213.
 Ego into Art (Valerios Caloutsis), iulie, p. 13–17.
 GEORGE MONKLAND, *Favorsky, Soviet Wood Engraver*, iulie, p. 24–25.

ТЕАТР, 1962

- I. VIŞNEVSKAIA, *Пушкин*, nr. 2, p. 121–128.
 SERGHEI OBRAZŢOV, *Один день — это очень много*, nr. 3, p. 57–63.
 I. SOLOVIEVA, *Медя*, nr. 4, p. 86–90.
 Дискусия: *Новое в жизни — новое в драме*, nr. 5, p. 43–65; nr. 6, p. 38–61.
 VL. PIMENOV, *Новое в румынских театрах*, nr. 6, p. 153–166.
Румынские драматурги о румынской драме, nr. 6, p. 187–188.

ТЕАТЪР, 1962

- VASIL STEFANOV, *Проблеми на днешния наш куклен театър*, nr. 3, p. 9–20.

THEATER DER ZEIT, 1962

- MARGARETA BARBUTA, *Das neue im rumänischen Theater*, nr. 2, p. 57–59.
 Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte
 FRIEDRICH KARL FROMM, *Die Stellung des Autors im Theater früher und heute*, nr. 18, p. 3–14.

DIVADLO, 1962

- BERTOLT BRECHT, *Divat se na umeni divat se*, nr. 4, p. 1–5.

Strindberg, nr. 1, vol. XI.

REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE, 1962

JACQUES HEUZEY, *Le décor de Phèdre*, nr. 1, p. 18–21.

THEATRE ARTS, 1962

NORRIS HOUGHTON, *Russian theatre*, aprilie, p. 12–16 și 66–70.

Gordon Craig remembers Stanislavsky, aprilie, p. 17–19.

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА, 1962

M. SKORIK, *Прокофьев и Шенберг*, nr. 1, p. 34–38.

D. ȘOSTAKOVICI, *Нас вдохновляет партия*, nr. 3, p. 3–15.

M. MUZALEVSKI, *Образ Ленина в романсах*, nr. 4, p. 9–11.

V. BOBROVSKI, *После первого исполнения Четвертой*, nr. 4, p. 12–17.

V. BERKOV, *К изучению современной гармонии*, nr. 4, p. 39–43.

R. STEPANIAN, *О национальном своеобразии гармонии*, nr. 4, p. 43–47.

E. BRONFIN, *Карл Мариа Вебер — музыкальный критик*, nr. 4, p. 66–72.

L. MAZEL, *К дискуссии о современной гармонии*, nr. 5, p. 52–61.

SIM. DREIDEN, *Интернационал в России*, nr. 5, p. 62–76.

GR. BERNANDT, *Герцен и музыка*, nr. 5, p. 77–84.

T. HRENNIKOV, *На пути к музыкальной культуре коммунизма*, nr. 6, p. 3–26.

За научную основательность и этическую чистоту (письмо в редакцию), nr. 6, p. 72–77.

FLÓRIÁN LÁSZLÓ, *A modern technika Hangszer-Kiserletei*, nr. 1, p. 27–32.

SZEGHALMI ELEMÉR, *A zenekritikus Péterfy Jenő*, nr. 4, p. 10–11.

KULIFAY GYULA, *Afrika zenéje — Afrikai tükörben*, nr. 4, p. 12–16.

TIHON HRENNICOV, *Találkozások Sztravinszkijjal*, nr. 6, p. 7–10.

SZÁNTHÓ DÉNES, *Bartók és a nagyközönség*, nr. 7, p. 18–20.

MUSICA, 1962

BRUNO WALTER, *Vom musizieren*, nr. 1, p. 7–9.

WERNER BOLLERT, *Interpret und Interpretation*, nr. 1, p. 10–18.

GÜNTHER BAUM, *Grundvorgänge beim Interpretieren*, nr. 1, p. 19–22.

HEINZ WERNER ZIMMERMANN, *Die Möglichkeiten und Grenzen des Jazz innerhalb der Musiksprache der Gegenwart*, nr. 2, p. 56–64.

ERNST KRENEK, *Das musikalische Klima Österreichs*, nr. 3, p. 103–106.

RUDOLF KLEIN, *Neue Musik in Österreich*, nr. 3, p. 107–115.

RUDOLF WEISHAPPEL, *Österreichische Orchester und Dirigenten*, nr. 3, p. 131–134.

CARL NÉMETH, *Musikwissenschaft und Bibliotheken*, nr. 3, p. 151–153.

THE WORLD OF MUSIC, 1962

H. DONNET, *Situation et objectifs des Jeunesses musicales dans le monde*, vol. 4, nr. 1, p. 3–4.

WALTER WIORA, *Die Welt der Musik als überkontinentaler Zusammenhang*, 1962, vol. 4, nr. 1, p. 5–6.

JEAN SILVANT, *Les semaines musicales internationales de Paris — Paris, 24 octobre — 30 novembre 1962*, vol. 4, nr. 2, p. 27–29.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Anul IX

1962

INDEX ALFABETIC

	Nr.	Pag.
Institutul de istoria artei din București la a cincisprezecea aniversare a Republicii Populare Romîne	2	261
OPRESCU, G., Goethe și geniul popular	1	11
VIANU, TUDOR, Caragiale în literatura universală	1	19

ARTE PLASTICE

BREZIANU, BARBU, Rudimente de învățămînt artistic la « zugravii de subțire » din Moldova și Țara Romînească ..	1	79
FRUNZETTI, ION, Tematica militantă în gravura tinerilor din R.P.R.	2	271
LĂZĂRESCU, EMIL, Data zidirii Coziei	1	107
MUSICESCU, MARIA ANA, Portretul laic brodat în arta medievală romînească	1	45
PAVEL, AMELIA, Cu privire la stilul criticii de artă	1	29
VULCĂNESCU, ROMULUS, Caractere înrudite între portul popular român și cel slovac	2	307

TEATRU ȘI MUZICĂ

ALTERESCU, SIMION, Teatrul romînesc în preajma anului revoluționar 1848. III. Transilvania	1	141
ALTERESCU, SIMION, Afirmarea conceptului de regie în teatrul romînesc la sfîrșitul secolului al XIX-lea	2	337
FLEGONT, OLGA, Contribuții la cercetarea formelor vechi de artă teatrală populară	2	347
FONI, FERNANDA, Apariția formelor instrumentale și de cameră în arta muzicală romînească	2	361
NICULESCU, ȘTEFAN, Octetul de coarde de G. Enescu	1	155

NOTE ȘI DOCUMENTE

CEACALOPOL, GLORIA, Crucea-relicvar de la Capidava	1	192
CERNOVODEANU, PAUL I., O acuarelă inedită a portretistului Sikó din 1846	1	196

	Nr.	Pag.
COSMA, GH.,	Unele date despre viața și opera pictorului Dimitrie Mihăilescu	1 194
DRĂGUȚ, VASILE,	Însemnări despre pictura murală a bisericii forti- ficate din Drăușeni	1 180
DRĂGUȚ, VASILE,	Datarea picturilor murale ctitoricești din biserică din Cepturoaia	1 189
DRĂGUȚ, VASILE,	O pictură murală laică din Sibiu la 1631.....	2 398
FRANGA, GEORGE,	Medalii, plachete și insigne teatrale.....	1 208
LĂZĂRESCU, EMIL,	Observații asupra bisericii din Hîrtești.....	2 386
MATEESCU, CORNE- LIU N.,	Un cuptor de ars oale din secolul al XVIII-lea găsit la Vădastra	1 179
PETRESCU, PAUL,	Observații pe marginea expoziției « Portul popular romînesc »	2 379
PIENESCU, MIRCEA V.,	Date și documente privitoare la pictorul Ștefan Șoldănescu	2 403
POPESCU, ANA MARIA și LILA NĂDEJDE,	Asociații actricești înainte de constituirea Socie- tății Dramatice (1852—1877)	1 198
STAHL, PAUL H.,	Motive decorative la porțile țărănești din raionul Reghin	2 383
ZOTTOVICEANU, ELENA,	George Stephănescu, profesor de cînt.....	1 217
<i>Cronică</i>		1 229
<i>Recenzii</i>		1 239
<i>Recenzii</i>		2 411
<i>Note de lectură</i>		2 429
K. H. Zambaccian		2 433
<i>Buletin bibliografic</i>		2 435
<i>Index alfabetic</i>		2 439

ТРУДЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Год Издания IX

1962

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

	№	Стр.
Бухарестский институт истории искусства в момент XV-ой годовщины Румынской Народной Республики	2	261
ВИАНУ ТУДОР, Караджале и мировая литература	1	19
ОПРЕСКУ Г., Гете и народный гений	1	11

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

БРЕЗЯНУ Б., Возникновение художественного обучения у «тонких живописцев» в Молдове и Валахии	1	79
ВУЛКЭНЕСКУ РОМУЛУС, Общие черты народной одежды румын и словаков	2	307
ЛЭЗЭРЕСКУ ЭМИЛЬ, Дата основания церкви из Козии	1	107
МУСИЧЕСКУ МАРИЯ АНА, Светские вышитые портреты — произведения румынского средневекового искусства	1	45
ПАВЕЛ АМЕЛИЯ, О стиле художественной критики	1	29
ФРУНЗЕТТИ ИОН, Боевая тематика в гравюре молодых художников РНР	2	271

ТЕАТР И МУЗЫКА

АЛТЕРЕСКУ СИМИОН, Румынский театр накануне революционного 1848 года. III. Трансильвания	1	141
АЛТЕРЕСКУ СИМИОН, Возникновение режиссуры в румынском театре в конце XIX века	2	337
НИКУЛЕСКУ ШТЕФАН, Струнный октет Джорджа Энеску	1	155
ФЛЕГОНТ ОЛЬГА, К вопросу о старинных формах народного театрального искусства	2	347
ФОНИ ФЕРНАНДА, Возникновение инструментальной и камерной музыки в музыкальном искусстве Румынии	2	361

ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ

ДРЭГУЦ ВАСИЛЕ, Замечания по поводу росписи в укрепленной церкви из Дрэушень	1	180
ДРЭГУЦ ВАСИЛЕ, Датировка стенной росписи, сделанной при основании церкви из Чептуройа	1	189

	№	Стр.
ДРЭГУЦ ВАСИЛЕ,	Светская стенная роспись из Сибиу, относя- щаяся к 1631 г.	2 398
ЗОТТОВИЧАНУ ЕЛЕНА,	Профессор пения Джордже Штефэнеску.	1 217
КОСМА Г.,	Некоторые данные о жизни и деятельности живописца Димитрия Михэйлеску.	1 194
ЛЭЗЭРЕСКУ ЭМИЛЬ,	О церкви из Хыртешь.	2 386
МАТЕЕСКУ КОРНЕЛИУ Н.,	Печь из Вэдастры для обжига горшков, относящаяся к XVIII в.	1 179
ПЕТРЕСКУ ПАУЛЬ,	Замечания по поводу выставки «Народная румынская одежда»	2 379
ПИЕНЕСКУ МИРЧА В.,	Данные и документы о деятельности Штефана Шолдэнеску.	2 403
ПОПЕСКУ АННА МАРИЯ и НЭДЕЖДЕ ЛИЛА,	Актерские ассоциации до учреждения Дра- матического общества (1852—1877)	1 198
ФРАНГА ДЖОРДЖЕ,	Театральные медали и значки.	1 208
ЧАКАЛОПОЛ ГЛОРИЯ,	Реликвийный крест из Капидавы.	1 192
ЧЕРНОВОДЯНУ ПАУЛЬ И.,	Неизвестная акварель портретиста Сихо, относящаяся к 1846 г.	1 196
ШТАЛЬ ПАУЛЬ Х.,	Декоративные мотивы на воротах крестьян- ских домов в долине Муреша (Регин).	2 383
<i>Хроника</i>		1 229
<i>Рецензии</i>		1 239
<i>Рецензии</i>		2 411
<i>По страницам печати</i>		2 429
К. Х. Замбакчан		2 433
<i>Библиографический бюллетень</i>		2 435
<i>Алфавитный указатель</i>		2 439

ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART

IX^e Année

1962

INDEX ALPHABÉTIQUE

	<u>N^o</u>	<u>Page</u>
L'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest au 15 ^e anniversaire de la République Populaire Roumaine	2	261
OPRESCU G., Goethe et le génie populaire	1	11
VIANU TUDOR, Caragiale dans la littérature universelle	1	19

ARTS PLASTIQUES

BREZIANU B., Un rudiment d'enseignement artistique chez les « peintres de fin » en Moldavie et Valachie	1	79
FRUNZETTI ION, Le thème social dans la gravure des jeunes en Roumanie	2	271
LĂZĂRESCU EMIL, La date de la construction de l'église de Cozia ...	1	107
MUSICESCU MARIA-ANA, Le portrait laïque brodé dans l'art roumain du moyen âge	1	45
PAVEL AMELIA, Remarques sur le style de la critique d'art	1	29
VULCĂNESCU ROMULUS, Caractères communs du costume populaire roumain et slovaque	2	307

THÉÂTRE ET MUSIQUE

ALTERESCU SIMION, Le théâtre roumain à la veille de la révolution de 1848. III. En Transylvanie	1	141
ALTERESCU SIMION, Affirmation du concept de mise en scène dans le théâtre roumain à la fin du XIX ^e siècle	2	337
FLEGONT OLGA, Contribution à l'étude des formes anciennes d'art théâtral populaire	2	347
FONI FERNANDA, Les commencements de la musique instrumentale et de chambre en Roumanie	2	361
NICULESCU ȘTEFAN, L'octuor pour instruments à cordes de George Enescu	1	155

	N ^o	Page
CEACALOPOL GLORIA, La croix-reliquaire de Capidava.....	1	192
CERNOVODEANU PAUL I., Une aquarelle inédite de 1846 du portraitiste Sihó	1	196
COSMA GH., Quelques données sur la vie et l'œuvre du peintre Dimitrie Mihăilescu	1	194
DRĂGUȚ VASILE, Notes sur les peintures murales de l'église fortifiée de Drăușeni	1	180
DRĂGUȚ VASILE, La date des peintures murales de l'église de Ceturtoiaia.....	1	189
DRĂGUȚ VASILE, Une peinture murale laïque datant de 1631 à Sibiu	2	398
FRANGA GEORGE, Médailles, plaquettes et insignes théâtrales.....	1	208
LĂZĂRESCU EMIL, Remarques concernant l'église de Hirtești.....	2	386
MATEESCU CORNELIU N., Un four à poterie du XVIII ^e siècle découvert à Vădastra	1	179
PETRESCU PAUL, Observations à propos de l'exposition « Le costume populaire roumain »	2	379
PIENESCU MIRCEA V., Données et documents relatifs à Ștefan Șoldănescu	2	403
POPESCU ANA MARIA et Associations d'acteurs avant la constitution de la NĂDEJDE LILA, Société dramatique (1852—1877).....	1	198
STAHL PAUL H., Motifs décoratifs sur les portes paysannes du district de Reghin	2	383
ZOTTOVICEANU ELENA, George Stephănescu, professeur de chant	1	217
<i>Chronique</i>	1	229
<i>Comptes rendus</i>	1	239
<i>Comptes rendus</i>	2	411
<i>Notes de lecture</i>	2	429
K. H. Zambaccian	2	433
<i>Bulletin bibliographique</i>	2	435
<i>Index alphabétique</i>	2	439

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

- * * * **Omagiu lui George Oprescu.** Cu prilejul împlinirii a 80 de ani,
610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
- * * * **Jean Alexandru Steriadi desenator,** Album întocmit și cu o prefață
de acad. G. Oprescu, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- * * * **Ștefan Popescu desenator,** Album întocmit și cu o prefață de
acad. G. Oprescu și Mircea Popescu, 23 p. + 206 re-
produceri, 60 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, Monumentul de la Adamklissi.
Tropaeum Traiani, ediția a II-a revăzută și adăugită,
748 p. + 7 pl., 75 lei.

E R A T A

<u>La p.</u>	<u>rîndul</u>	<u>in loc de:</u>	<u>se va citi:</u>	<u>din vina:</u>
285	fig. 5	MASCHIEVICI	MASICHEVICI	editurii
286	5 de jos	Maschievici	Masichevici	autorului
344, col. 1	8 „ „	ROSETTI	RONETTI	„
395, col. 2	19 de sus	сѣрѣ	сѣрѣ-	„
	20 „ „	-шнѣѣ	-шнѣѣ	„
	20 „ „	сѣѣтомѣ	сѣѣтомѣ	„
	21 „ „	христѣѣѣ	христѣѣѣ	„
	21 „ „	ѣѣ	ѣѣ	„
	22 „ „	ѣѣѣѣѣѣѣ	ѣѣѣѣѣѣѣ	„
	24 „ „	-жнѣѣѣѣѣ	-жнѣѣѣѣѣ	„
	25 „ „	сѣѣѣѣѣѣѣ	сѣѣѣѣѣѣѣ	„
	25 „ „	ѣѣѣѣѣѣѣ	ѣѣѣѣѣѣѣ	„
	27 „ „	<ѣѣѣѣѣѣѣ>	<ѣѣѣѣѣѣѣ>	„

Studii și cercetări de istoria artei, nr. 2/1962.

**COMPLETĂ ȘI
BONAMENTUL**

**ȘTALE, AGEN-
ȚILE POȘTALE, FACTORII POȘTALE ȘI DIFUZORII VOLUNTARI
DIN ÎNTREPRINDERI ȘI INSTITUȚII.**

		No	Page
CEACALOPOL GLORIA,	La croix-reliquaire de Capidava.....	1	192
CERNOVODEANU PAUL I.,	Une aquarelle inédite de 1846 du portraitiste Sihó	1	196
COSMA GH.,	Quelques données sur la vie et l'œuvre du peintre Dimitrie Mihăilescu	1	194
DRĂGUȚ VASILE,	Notes sur les peintures murales de l'église fortifiée de Drăușeni	1	180
DRĂGUȚ VASILE,	La date des peintures murales de l'église de Cep- turoaia	1	189
DRĂGUȚ VASILE,	Une peinture murale laïque datant de 1631 à Sibiu	2	398
FRANGA GEORGE,	Médailles, plaquettes et insignes théâtrales.....	1	208
LĂZĂRESCU EMIL,	Remarques concernant l'église de Hirtești.....	2	386
MATEESCU CORNELIU N.,	Un four à poterie du XVIII ^e siècle découvert à Vădastra	1	179
PETRESCU PAUL,	Observations à propos de l'exposition « Le cos- tume populaire roumain »	2	379
PIENESCU MIRCEA V.,	Données et documents relatifs à Ștefan Șoldănescu	2	403
POPESCU ANA MARIA et	Associations d'acteurs avant la constitution de la		
NĂDEJDE LILA,	Société dramatique (1852—1877).....	1	198
STAHL PAUL			

ZOTTOVICEAI

Chronique

Comptes rendus

Comptes rendus

Notes de lecture

K. H. Zambacc

Bulletin bibliogr

Index alphabétiq

- * * * **Omagiu lui George Oprescu.** Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
 - * * * **Jean Alexandru Steriadi desenator,** Album întocmit și cu o prefață de acad. G. Oprescu, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
 - * * * **Ștefan Popescu desenator,** Album întocmit și cu o prefață de acad. G. Oprescu și Mircea Popescu, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, Monumentul de la Adamklissi.**
Tropaeum Traiani, ediția a II-a revăzută și adăugită,
748 p. + 7 pl., 75 lei.

PENTRU A VĂ ASIGURA O COLECȚIE COMPLETĂ ȘI
PRIMIREA LA TIMP A REVISTEI, REÎNNOIȚI ABONAMENTUL
DV. PENTRU ANUL 1963.

ABONAMENTELE SE FAC LA OFICIILE POȘTALE, AGEN-
ȚIILE POȘTALE, FACTORII POȘTALI ȘI DIFUZORII VOLUNTARI
DIN ÎNTREPRINDERI ȘI INSTITUȚII.

